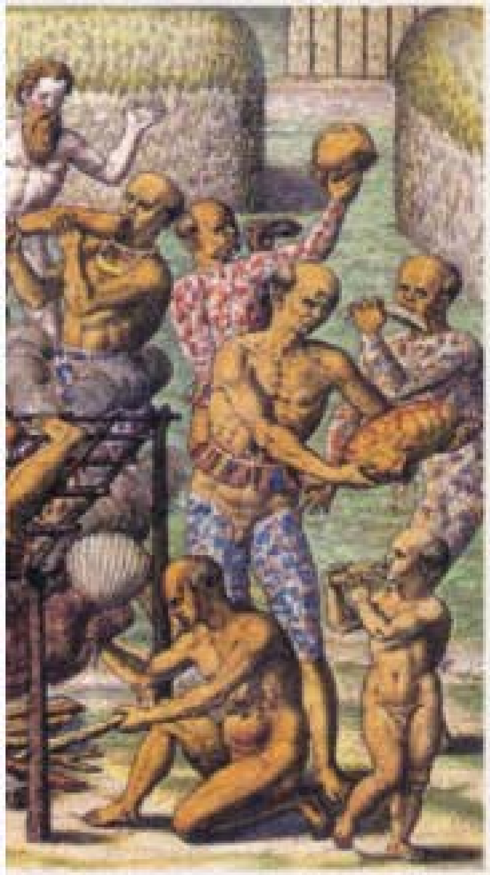
Colección Textos de Ciencias Humanas



Imágenes de Caníbales y salvajes del Nuevo Mundo

De lo maravilloso medieval a lo exótico colonial. Siglos XV-XVII

Acceso abierto

Escuela de Ciencias Humanas

Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona

Imágenes de
CANÍBALES Y SALVAJES
del Nuevo Mundo

De lo maravilloso medieval a lo exótico colonial
siglos XV-XVII

Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo
Imágenes de caníbales y salvajes del Nuevo Mundo : de lo maravilloso medieval a lo exótico colonial siglos XV-XVII / Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona. —Bogotá: Editorial Universidad del Rosario. Escuela de Ciencias Humanas. 2013.
282 páginas, ilustraciones a color.—(Colección Textos de Ciencias Humanas).

ISBN: 978-958-738-344-7 (rústica)
ISBN: 978-958-738-345-4 (digital)

Antropofagia – Historia – América / Canibalismo - Imágenes de indígenas / Literatura antigua / Indígenas de América – Vida social y costumbres / Indígenas de América – Ritos y ceremonias / I. Universidad del Rosario / **I.** Título / **II.** Serie.

394.9 SCDD 20

Catalogación en la fuente – Universidad del Rosario. Biblioteca

Colección Textos de Ciencias Humanas

© 2013 Editorial Universidad del Rosario
© 2013 Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, Escuela de Ciencias Humanas
© 2013 Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona
© 2013 Ronald Raminelli, por el prefacio

Editorial Universidad del Rosario
Carrera 7 Nº 12B-41, oficina 501 • Teléfono 297 02 00
http://editorial.urosario.edu.co

Primera edición: Bogotá, D.C., abril de 2013

ISBN: 978-958-738-344-7 (Rústica)
ISBN: 978-958-738-345-4 (Digital)

Coordinación editorial: Editorial Universidad del Rosario
Corrección de estilo: María del Mar Agudelo
Diseño de cubierta: Cristina Londoño Carder
Diagramación: Cristina Londoño Carder

Fecha de evaluación: 17 de julio de 2012
Fecha de aprobación: 09 de noviembre de 2012

Hecho el depósito legal que marca el Decreto 460 de 1995

Índice

Agradecimientos xi

Prefacio *Por Ronald Raminelli* xiii

Obertura xvii

Capítulo 1. Maravillas, gentíos y otros prodigios 1

Capítulo 2. El retorno de Gog y Magog 37

Capítulo 3. Indios renacentistas 77

Capítulo 4. Hijas de Saturno 107

Capítulo 5. Apolo Tupinambá 161

Capítulo 6. Descriptio Mundi 195

Epílogo 223

Fuentes y bibliografía 225

Índice de imágenes 251

In Memoriam de María Victoria Sarmiento de Urrea
madrina, artista, maestra y amiga

Les dedico este libro a los queridos maestros que
marcaron mi proceso de formación como historiador:
Anna María Splendiani, Jaime Humberto Borja,
Juan Carlos Eatsman, Guilherme Pereira das Neves,
Ronaldo Vainfas, y Ronald Raminelli.

Agradecimientos

Este libro ha sido posible gracias al apoyo de instituciones como la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, la Universidade Federal Fluminense de Niterói, y la Universidad del Rosario de Bogotá. Al apoyo económico de COLCIENCIAS de Colombia, y al CNPq de Brasil, y a los apoyos logísticos de LASPAU y del British Council.

En Brasil, a los museos de Belas Artes, y Paço Imperial, a la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro, al Real Gabinete Portugués, a las bibliotecas del Instituto de Filosofía y Ciencias Sociales de la Universidade Federal de Rio de Janeiro, de la Pontificia Universidade Católica de Rio de Janeiro, al Instituto Teológico Franciscano de Petrópolis, a la Fundación María Luisa e Oscar Americano, a la Biblioteca Municipal Mario de Andrade, a la Central de la Universidade de Sao Paulo, y la del Posgrado de la Universidade Federal Fluminense en Niterói. En Colombia, a la Biblioteca Nacional de Colombia y a las bibliotecas Luis Ángel Arango y de la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá. En México, a las bibliotecas del Colegio de México y de Ciencias Humanas de la UNAM. En España, a la biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid y a los Museos del Prado y Thyssen-Bornemisza de Madrid. En Alemania, a la Biblioteca de la Universidad Técnica de Dresden y al Kupferstichkabinett de Berlín. En Austria, a los Museos Albertina y al Kunsthistorisches de Viena. En Francia, a la Biblioteca Nacional de París. En Italia, a los museos Vaticano y Termos de Roma, y al Nacional de Nápoles. En Gran Bretaña, a la British Library y al Museo Británico de Londres, y al Master and Fellows of Corpus Christi College de Cambridge. En Estados Unidos, al The Metropolitan Museum of Art, a la The New York Public Library en New York,

al Institute of Art en Detroit, y a la Biblioteca del Congreso en Washington. En Dinamarca, al The National Museum of Denmark en Copenhagen.

Agradezco especialmente a los profesores y amigos: Ronald Raminelli, mi director de tesis; Ronaldo Vainfas y Guilherme Pereira das Neves; Peter Burke, Thereza Baumann, María Regina Celestino de Almeida, Ulpiano Bezerra de Meneses, Elly de Vries, Pedro Martins Caldas Xexéo, Jaime Humberto Borja, Patricia Londoño Vega, Ana Raquel Portugal, Célia Tavares, Lygia Vianna Peres, Lívia Paes Barreto y María Eugenia Mattos. Finalmente a Paola Pemberthy, Olga Patricia Correa, Javier Escobar Isaza, Ingrith Torres Torres, María del Mar Agudelo, Cristina Londoño Carder, Juan Felipe Córdoba Restrepo y Ángela María Rodríguez Marroquín.

Prefacio

Desde los descubrimientos y la expansión europea, el contacto del hombre blanco con los caníbales es descrito y dibujado en libros. Esta imagen se renovó a lo largo de los siglos, a pesar de haberse mantenido el contraste entre el caníbal salvaje y el blanco civilizado. En el siglo XX, el asunto recibió un refuerzo aún mayor con el cine y la televisión. No es raro que, aún hoy en día, se mencione la captura de un explorador por parte de una tribu caníbal, escena común en películas y dibujos animados que retratan aventuras ocurridas en África o en América. Después de ser tomado prisionero, el europeo es conducido por los guerreros al interior de la aldea, donde se encuentra un gran caldero con agua hirviendo y muchos nativos ansiosos por degustar la iguaria capturada durante alguna confrontación bélica. La escena es testimonio de la barbarie de los pueblos perdidos en tierras alejadas de la civilización europea. Trivializada por los medios de comunicación, esa narrativa está enmarcada en la ideología colonial, es decir, un conjunto de presupuestos, no siempre verdaderos, que refuerzan la inferioridad de los pueblos africanos y amerindios. Tal y como lo plantea el erudito libro de Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona, vale la pena retroceder en el tiempo para percibir que el mito del caníbal se encuentra en los primeros registros sobre el Nuevo Mundo y que tuvo interesantes alteraciones a lo largo de los siglos XVI y XVII.

En la edición de 1509 de las cartas de Américo Vespucio, se encuentra un grabado que retrata a un marinero y a tres mujeres que parecen seducirlo con la desnudez de sus cuerpos. Las indias distraen al descuidado conquistador, mientras que otra aborigen se aproxima amenazadoramente por detrás. El marinero, que al principio pensaba en atraer a las bellas salvajes, terminaría como plato principal de un banquete canibalesco. Desde entonces, la cartografía europea, al representar

América, pasó a difundir la fama de esos pueblos consumidores de carne humana. Esa alerta a los futuros colonizadores fue traducida en los mapas, en imágenes de guerras, hogueras y cuerpos fraccionados en plena cocción. Tema tratado de forma magnífica en el presente libro.

En principio, la práctica no era una mentira ni una mera invención europea, sin embargo, era un ritual controlado por reglas. Entre los Tupis, por ejemplo, los guerreros se sentían honrados cuando morían en un banquete caníbal. Para los europeos comer carne humana era abominable, pues ni siquiera los leones ingerían a sus semejantes. Durante el siglo xvi, Brasil era conocido en los mapas como *Tierra de los Papagayos*, haciendo referencia a las bellas aves que allí se encontraban, o como *Tierra de los caníbales*. La imagen del canibalismo amerindio sería difundida en Europa con más intensidad a partir del relato de Hans Staden, explorador alemán que fue capturado por los Tupinambá a mediados del siglo xvi. Su increíble experiencia como prisionero de un grupo de caníbales fue descrita en relatos que ganarían varias ediciones entre los siglos xvi y xviii, es decir, el tema del canibalismo tuvo enorme supervivencia a lo largo del tiempo.

Al banalizar las escenas del canibalismo, los europeos pretendían comprobar que los indios y los negros actuaban como los peores animales y necesitaban de la intervención de los pueblos más "civilizados" para promover la paz. Los conquistadores tenían la intención de controlar las tierras, las riquezas y la fuerza de trabajo de los nativos. Para los europeos, los indios y los negros eran incapaces de dominar sus instintos, promoviendo, por eso, guerras, emboscadas y traiciones. La pereza de estos pueblos hacía inviable el cultivo de los campos y la domesticación de los animales, por eso dependían de la carne humana para su supervivencia.

Como nos cuenta Chicangana-Bayona, el acto de comer carne humana no fue una invención de los pueblos americanos descubierta por los europeos entre los siglos xv y xvi. Desde la Grecia antigua la práctica era denominada *anthropophagía,* y solamente después de la llegada de los europeos al Nuevo Mundo se difundió el término *canibalismo*. Su origen se remonta al primer viaje de Colón, cuando el navegador supo por intermedio de los *Arawak* que los Caribes, sus enemigos, eran feroces, bárbaros y conocidos como *cariba*. Antropófagos y caníbales son, en principio, idénticos, pero es importante hacer una distinción: el canibalismo hacía referencia a lo ritual, mientras que la antropofagia era motivada por la necesidad, por el hambre. Según esta diferenciación, el consumo de carne humana como sustento era más degradante que la ingestión según reglas sociales. Los antropólogos

están en desacuerdo con la variación, pues no se tienen noticias de una sociedad que consumiera carne humana como alimento.

Para los conquistadores, en suma, el canibalismo era sinónimo de barbarie y de la incapacidad para autogobernarse. La intervención colonialista europea sería un medio de erradicar la costumbre de comer carne humana, de librar a los propios nativos del destino cruel y, por fin, conducirlos a la civilización. En un primer momento, en las narrativas de viaje sobre amerindios y africanos se destacaba la pereza de estos pueblos, el gusto por la guerra y por la carne humana. En un segundo momento, los relatos difundían la superioridad de la religión cristiana, y demostraban la inteligencia y la capacidad de los europeos para manipular a los nativos. Esos preconceptos van a originar el mito de la superioridad del hombre blanco.

Como bien demuestra el estudio de Chicangana-Bayona, a partir de centenas de narrativas de viaje, se percibe cómo los europeos contaban tanto con la fe en Dios, como con la superioridad de sus navíos y armas de fuego para dominar a otros pueblos. Entre los siglos XVII y XIX, poco a poco las victorias europeas en el mundo colonial se volvieron garantía de su superioridad intelectual, y de la misión de convertir a los bárbaros en hombres civilizados. De esta forma, legitimaban las intervenciones militares, el dominio sobre los pueblos amerindios y africanos para el "bien y progreso de la humanidad".

En los debates historiográficos, se enfatiza la representación del caníbal como parte de la ideología de la colonización, como imagen para legitimar las guerras y la esclavización de las comunidades indígenas. Para los testimonios coloniales, el caníbal se encontraba en un intermedio entre los animales y los seres humanos, señal, por tanto, de incapacidad, de debilidad mental, conforme lo plateó el ya clásico estudio de Bernadette Bucher. Los indios se enfrentaban en guerras incesantes y consumían a sus oponentes en festines caníbales. En suma, el canibalismo fundamentó desde la óptica europea, la percepción de que los amerindios eran seres inferiores. Esa perspectiva historiográfica no descartó el diálogo con la antropología y pretendió analizar los documentos coloniales bajo el prisma del colonizador, sin descuidar las especificidades de las culturas indígenas.

Hay además otra vertiente que consideró al canibalismo como un mito, como una invención europea. Por intermedio de la crítica documental, el antropólogo William Arens concluyó que los testimonios eran insuficientes para comprobar la veracidad del canibalismo. Los relatos eran siempre indirectos, comúnmente envolviendo acusaciones entre enemigos. Ese proceso, según Arens, no fue pro-

movido solo por los europeos, se encuentra difundido en todos los grupos humanos. De formas diversas, los enemigos son siempre identificados como caníbal. Esa perspectiva provocó mucha polémica entre antropólogos e historiadores que descartaron estas hipótesis.

En este debate, *Imágenes de caníbales y salvajes del Nuevo Mundo* contribuye con un estudio sobre genealogía de la imagen a través de la representación del caníbal. Para este propósito, el autor recurre a diferentes fuentes y tradiciones textuales y analiza su metamorfosis entre los siglos XV y XVII. Vale la pena entonces conocer este libro no solamente debido a su enorme erudición, sino también por la metodología donde prima la integración de textos e imágenes.

Ronald Raminelli

Obertura

En el diario de Cristóbal Colón del viernes 23 de noviembre de 1492,[1] sería registrado el episodio del nacimiento del término *caníbal*: "[...] El Almirante navegó todo el día para la tierra, siempre al sur. Sobre ese cabo se sobrepone otra tierra o cabo, que también va para el este, y que aquellos indios que llevaba la llamaron de "Bohío". Decían que era muy grande y que allá había una gente que tenía un ojo en la frente, y otros que los llamaban de *caníbales*, de quién demostraban tener mucho miedo [...]".[2] Era la primera vez que se hacía mención a la palabra caníbal, que posteriormente vendría a estigmatizar a los habitantes del Nuevo Mundo que no se sometieron al dominio ibérico, y se convertiría uno de los argumentos para justificar la conquista. Caníbal no era una palabra europea; fue usada por los taínos para referirse a sus enemigos caribes, con quienes disputaban las Antillas. De esta manera *caribe*, *caraiba*, *caniba* o *caníbal* acabó identificando al individuo que consumía carne humana,[3] mito que causó profundo espanto y horror en la sociedad europea. Antes del surgimiento de este término, Colón ya había usado el

---

[1] El diario de Colón sería publicado varios años después de la llegada del primer viaje.

[2] Cristovão Colombo, *Diários da Descoberta da América*, 79. El resaltado es mío.

[3] Así lo comenta Peter Hulme al hacer un estudio semántico de los términos *antropofagia y canibalismo*: "But the histories of the two words are very different. 'Anthropophagi' is, in its original Greek, a formation made up of two pre-existing words ('eaters/of human beings') and bestowed by the Greeks on a nation presumed to live beyond the Black Sea. Exactly the opposite applies to 'Cannibals', which was a non-European name used to refer to an existing people - a group of Caribs in the Antilles. Through the connection made between that people and the practice of eating the flesh of their fellow - creatures, the name 'Cannibal' passed into Spanish (and thence to the other European languages) with that implication welded indissolubly to it. Gradually 'cannibal = eater of human flesh ' became distinguished from 'Carib = native of the Antilles', a process only completed (in English) by the coining of the general term 'Cannibalism', for which the first Oxford English Dictionary 's entry is dated 1796". Peter Hulme. Colonial Encounters. p. 15.

vocablo *antropófago* en el relato del domingo 4 de noviembre de 1492, basado en las informaciones que le daban los tainos sobre los caribes, "[...] Entendió también que lejos de allí había hombres de un ojo y otros con hocicos de perros, que eran antropófagos y que, cuando capturaban a alguien, lo degollaban, bebiéndole la sangre y le cortaban su natura [...]".[4]

Colón se va a remitir a la teratología medieval en su diario cuando menciona a *ciclopes, cinocéfalos* y *antropófagos*, o por lo menos así lo interpretará a partir de lo que él y su traductor de árabe y arameo podían entender del arawak de los indígenas. Todas estas criaturas monstruosas descritas en el diario colombino fueron heredadas de la tradición clásica greco-romana, y se creían que plagaban las fantásticas tierras orientales de Libia y Asia, las múltiples islas occidentales y las antípodas. Los antropófago*s* —según se pensaba— habitaban las distantes zonas del Mar Negro y el Mar Caspio y consumían carne humana. Los relatos antiguos sobre antropofagia inician con Ctésias en Grecia y se difunden con autores latinos como Plínio "el viejo" [5] y Solino, que repiten incesantemente las descripciones sobre la existencia de pueblos y sociedades que se alimentaban exclusivamente de carne humana por gusto o por costumbre, mito que pasó a la Edad Media y que, aún hoy, obsesiona a la cultura occidental.[6]

El caníbal que surge con Colón y se difunde en los escritos y en las imágenes de los relatos de viajes a partir de Vespucio tendrá connotaciones variadas y transformaciones durante los siglos siguientes, ganando particularidades de acuerdo a la época, al espacio geográfico y la formación de quién escribe o pinta.[7] Inicialmente, los caníbales serán identificados con los caribes, pero desde los primeros años se van incluyendo otros pueblos y etnias como los tupís, los guaraníes, los poblanos y los méxicas, entre muchos otros. Diversos autores, cronistas, viajeros, escritores, pensadores y artistas durante los siglos XVI-XVIII recurrirán al tema del canibalis-

---

4 Colombo, op. cit., p. 71.

5 Cayo Plinio Segundo. Historia Natural Libros VII y VIII. Madrid: Visor Libros; 1999. 302-430.

6 Paolo Vignolo, *Hic sunt canibales*: el canibalismo del Nuevo Mundo en el imaginario europeo (1492-1729). En: *Anuario colombiano de historia social y de la cultura* 32. 2005. p. 151-188.

7 Para ampliar este tema sobre el debate alrededor de los conceptos de canibalismo y antropofagia, consultar Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona. El nacimiento del caníbal: un debate conceptual. En: *Historia Crítica*. Julio- diciembre, 2008, vol. 36, p. 150-173.

mo y del caníbal para reflexionar sobre vicios, virtudes, y sobre la alteridad desde la propia cultura europea.[8]

En este libro interesa una diferenciación desde las imágenes; el canibalismo estará asociado a los habitantes del Nuevo Mundo y la antropofagia, a la tradición medieval, pudiendo mezclarse los dos términos, como ocurre en ciertos momentos en las crónicas, relatos e imágenes sobre los habitantes del Nuevo Mundo durante estos siglos. Lo que sí termina siendo anacrónico es usar las palabras caníbal o canibalismo para referirse a individuos, grupos, episodios o representaciones anteriores a 1492.

Imágenes de caníbales y salvajes del Nuevo Mundo. De lo maravilloso medieval a lo exótico colonial. Siglos xv-xvii se centra en la producción iconográfica hecha por los europeos sobre los habitantes indígenas del continente americano, destacando las primeras imágenes sobre el buen salvaje y las terribles representaciones sobre los caníbales. A partir de fuentes pictóricas variadas, como pinturas, dibujos y grabados, de diferentes procedencias alemanas, francesas, ibéricas, flamencas, holandesas, e italianas, este libro analiza el proceso de producción de imágenes sobre el indio desde sus modelos medievales y renacentistas, donde los artistas, a partir de coordenadas familiares y conocidas, establecerán los puntos de partida para representar la alteridad.

Así, la presente obra recorre un camino en dos direcciones, la primera, desde las permanencias, analizando las imágenes sobre los salvajes y caníbales entre los siglos xv y xvii producidas por los europeos, y la segunda, desde los cambios y transformaciones en los cánones y convenciones. En esta línea, se abordan las primeras imágenes de las cartas de Colón y Vespucio, pasando por la cartografía

---

8 Pedro Simón, Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las Indias occidentales (1627); Juan de Borja. Guerra con los Pijaos (1608); Pedro de Aguado. Recopilación historial (s. xvi); Bernal Díaz del Castillo. Historia verdadera de la conquista de la Nueva España (1576); Pedro Cieza de León. Crónica del Perú (1553); Francisco López de Gómara. Historia general de las Indias (1552); Hans Staden. Warhaftige Historia und Bescheibung Eyner Landtschaff der Tilden Nacketen Grimmingen Menschfresser Leuthen (1557); Jean de Lery. Histoire d´une Voyage Fait en la Terre du Brasil, Autrement Dite Americque (1578); Montaigne. Essais (1595); André Thevet. Les Singularitez de la France Antartique (1558), y La Cosmographie Universelle (1575); Azpiscueta Navarro. Cartas (1550-1568); Joseph de Anchieta, Cartas (1554-1594); Manoel da Nóbrega. Cartas do Brasil (1549-1560); Carspar van Barlaeus. Rerum Octennium in Brasilia (1647); Jean Bodin. Methodus ad facilem historiarum cognitionem (1566), y Les six livres de la République (1576); Louis-Antoine de Bougainville. Voyage autour du monde par la frégate du Roi La Boudeuse et la flute l'Etoile en 1766, 1767, 1768, et 1769 (1772); Jean-Jacques Rousseau. Discours sur l´origine et les fondements de l´inégalité parmi les hommes (1755), y Emile (1762); Voltaire. Dictionnaire philosophique (1764), y Candido (1759); Chateaubriand. Mémoires dóutre-tombe (1848); Gustave Flaubert. (1862).

alemana de la primera mitad del siglo xvi de Waldseemüller, Fries, Münster y Holbein, las imágenes de los relatos de Hans Staden y Jean de Léry, dando una importancia especial al trabajo del editor y grabador flamenco Theodoro de Bry, y finalizando con las pinturas del holandés Eckhout sobre los habitantes del Nuevo Mundo y la crisis de la imagen renacentista.

Capítulo 1

Maravillas, gentíos y otros prodigios

El noble salvaje

En las representaciones visuales sobre América y sus habitantes es evidente la influencia de la imaginería medieval como un punto de partida por parte de los editores y artistas para poder representar el nuevo y desconocido mundo que los relatos de viaje al Occidente describían.

Las primeras imágenes sobre los indígenas del Nuevo Mundo son xilograbados que surgen ilustrando *La Carta de Colón anunciando la llegada a las Indias*, publicada en varias ediciones en el año 1493. La Carta de Colón fue escrita al regreso del primer viaje en febrero de 1493 y para abril del mismo año ya surgía la primera edición de la carta en Barcelona. No tardaría mucho para que también comenzaran a surgir las ediciones ilustradas.

En la división de manuscritos y libros raros de la *New York Public Library* se encuentra una edición de la Carta de Colón, impresa en Basel en el año de 1493, y que contiene lo que se considera la primera imagen sobre el Nuevo Mundo, un xilograbado[1] que muestra el desembarque de Colón en la isla *Hispaniola* (figura 1). En la parte superior de la imagen aparece una isla repleta de árboles, con la leyenda *Insula Hyspana*, donde se encuentran localizados dos grupos de figuras desnudas, que parecen esconderse entre los árboles a causa de los extraños que acaban de arribar. A la derecha de la isla se ve un bote con dos personajes de sombrero pron-

[1] Xilograbado: técnica de grabado que trabaja con una matriz de madera, a partir de la cual se obtienen las estampas, que se caracterizan por líneas gruesas y acabados más simples.

tos a desembarcar; uno de ellos de barba, con un objeto en las manos, y el segundo sosteniendo un remo. Estos dos personajes miran en dirección al grupo de personas desnudas que van a su encuentro. El primer grupo de nativos se aproxima a los extraños con un objeto en las manos, probablemente para comerciar;[2] al mismo tiempo, estos le hacen señas al otro grupo de figuras desnudas que huyen, indicándoles que no existe peligro. En la parte inferior de la imagen, en medio del mar, se ve un navío mayor de donde llegó el bote.

Las figuras desnudas entre los árboles serían los indígenas *tainos,* unos tímidos y otros curiosos ante la llegada de los extraños. Los personajes del bote serían Colón junto con un marinero, o dos de sus marineros enviados para desembarcar y establecer contacto con los nativos de la isla. El xilograbado estaría ilustrando el episodio descrito en la carta:

> [...] La gente desta isla y de todas las otras que he fallado y habido noticia, andan todos desnudos, hombres y mugeres, así como sus madres los paren; aunque algunas mugeres se cobrian un solo lugar con una foja de yerba o una cosa de algodon que para ello hacen. Ellos no tienen fierro ni acero ni armas ni son [p]ara ello; no porque non sea, gente bien dispuesta y de fermosa estatura, salvo que son muy te [merosos] á maravilla. No tienen otras armas salvo las a[rm] as de las cañas cuando es[tán] con la simiente, á [la] cual ponen al cabo un palillo agudo, e no osan usar de aquellas: que m[uchas] veces me [aca]eció enviar a tierra dos o tres hombres, [a] alguna villa, para haber fabl[a] y salir a [ellos déllos] sin número y después que los veian llegar fuian a no aguardar padre a hijo; y esto no porque a ninguno se haya hecho mal...Verdad es que, después que [se] aseguran y pierden este miedo, ellos son tanto sin engaño y tan liberales de lo que tienen, que no lo creria sino el que lo viese. Ellos de cosa que tengan, pidí endosela, jamás dicen de no; antes, convidan la persona con ello y muestran tanto amor que darían los corazones, y quier sea cosa de valor.[3]

---

[2] Susan Milbrath, *Representations of Caribbean and Latin American Indians in sixteenth-century European Art*, Archiv für Völkerkunde 45, 1991, 5.

[3] Francisco Morales Padrón. ed. La Carta de Colón, anunciando la llegada a las Indias y a la provincia de

Figura 1.
Desembarco de Colón en la isla *Hispaniola* Xilograbado. Carta de Colón. Edición de Basel. 1493. The New York Public Library, New York.

Observando con más atención, se percibe que la imagen del xilograbado es anterior al viaje de Colón y que, originalmente, debería haber tenido otra función, probablemente ilustrando algún relato de viaje a Oriente. Esto puede ser deducido por medio de dos indicios: los sombreros y las ropas de los hombres que están en el bote, uno de los sombreros claramente oriental (¿turco?). El segundo indicio sería la presencia de una galera,[4] un tipo de barco de vela y remos, usado en el Mediterráneo. Las naves usadas por Colón no fueron galeras, fueron carabelas.[5] El xilograbado estaría

Catayo. En Francisco Morales Padrón. Teoría y Leyes de la Conquista. Madrid: Cultura Hispánica, Centro Iberoamericano de Cooperación, 1974. p. 150-151.

[4] Galera: embarcación antigua de dos o tres mástiles, movida por remos y por vela.

[5] Carabela: embarcación de velas latinas, de pequeño calado, casco elevado a la popa y más raso adelante, con uno a cuatro mástiles, utilizado en los siglos XV y XVI por los portugueses y españoles en los viajes ultramarinos.

contradiciendo las informaciones del primer viaje al colocar una galera en vez de las tres carabelas de Colón *La Niña, La Pinta y La Santa María*.

No obstante, en el xilograbado existen también dos elementos que conducen al espectador a aceptar la imagen como una ilustración fiel del primer viaje de Colón: primero, la leyenda en la parte superior identificando el lugar como "*Insula Hyspana*", y segundo, las banderas de los reinos de Aragón y León izadas en la galera (barras en diagonal y león rapante).[6]

El poeta Giuliano Dati's publica un panfleto en Florencia, *La Lettera dell Isole che ha trovato nuovamente il Rei de Spagna,*[7] el 25 de octubre de 1493, en formato 11,3 x 11,7 cm, en que se incluye una traducción de la *Carta de Colón* en versos.[8] Este folleto posee un xilograbado con otra versión del encuentro de Colón y los tainos en la *Hispaniola* (figura 2), xilograbado a su vez basado en otro, de una edición publicada poco antes en Roma.

A esta imagen de la llegada de Colón se le introducen nuevos elementos. De una forma ingeniosa, presenta simultáneamente el Nuevo Mundo, el océano Atlántico y Europa. En la parte superior derecha, nuevamente aparece una isla, solo que esta vez con dos chozas, una palmera y una muchedumbre semidesnuda. Aparecen mujeres de cabellos largos que cubren partes del cuerpo con hojas, y hombres barbudos y desnudos sosteniendo cañas en sus manos. Parecen estar huyendo de los recién llegados, tal como lo describe la *Carta de Colón*.

Cerca de la orilla aparece un navío repleto de marineros que está listo a desembarcar en la isla; no lejos de allí, esperan otros dos barcos menores. Al otro lado del océano, en el primer plano a la izquierda, el rey Fernando, *El Católico*, aparece entronizado cerca de la orilla del mar, con el brazo extendido indicando la dirección hacia donde tenían que seguir los tres barcos por él enviados.[9]
Este xilograbado de la edición de Florencia es más cuidadoso, comparado con el de la edición de Basel, y más atento a los detalles descritos en la carta, lo cual se puede

---

6 Una bandera con leones rapantes, representaría el reino de León. Lo correcto sería registrar Castilla y Aragón, que fueron los reinos que financiaron el primer viaje de Colón. En verdad, la insignia de Castilla estaría formada por torres. Con la unión de los reinos de León y Castilla en el siglo XIII, el león rapante (de León) y las torres (de Castilla) formaron una sola insignia.

7 "Carta sobre las islas encontradas recientemente por el rey de España".

8 Américo Vespúcio. Novo Mundo. As cartas que batizaram a América. São Paulo: Planeta; 2003, p. 57.

9 "[...] Rendered in the style typical of early Renaissance romances, this Florentine woodcut is entirely appropriate to Dati 's poem, which is written in the form of a chivalric epic [...]". Susan Milbrath, op. cit., p. 5.

Figura 2
Encuentro de Colón y los Tainos de la Hispaniola. Xilograbado. Carta de Colón. Edición de Giuliano Dati's, Firenze. The British Library, London. 1493.

comprobar, primero, por el registro de las tres carabelas de Colón; segundo, por la presencia de la aldea de los indios (las dos chozas), y tercero, por la presencia del grupo de hombres y mujeres desnudos y tímidos, algunos cubiertos por hojas y otros llevando cañas. A pesar de tener en cuenta ciertos detalles como las tres carabelas de Colón, el xilograbado ignora las descripciones etnográficas de los indios tainos, que son representados con barbas y cubiertos con faldas de hojas. Las representaciones del supuesto rey Fernando, de cabellos largos, barbas y túnica, corresponde más a alguna imagen de rey antigua, similar a las difundidas en la Baja Edad Media.

El artista del xilograbado de Florencia, de la misma forma que su colega de Basel, aprovecha las imágenes existentes de los habitantes salvajes de los bosques y de la Edad Dorada para representar a los "tainos" desnudos. Sin embargo, el primer grabador tuvo más cuidado en adaptar las imágenes al texto de la Carta de Colón. Los artistas adaptaron la imagen de una isla habitada con el fin de ilustrar la *Carta de Colón*. El xilograbado de Florencia tuvo en cuenta las descripciones de la carta sobre el desembarque, la isla, las figuras tímidas y desnudas, y los navegantes que llegan, demostrando que el artista, a partir de su bagaje cultural, seleccionó el cliché adecuado; sabía que Colón tenía tres barcos, que los aborígenes estaban desnudos, algunos cubiertos de hojas o algodón, y otros usaban cañas como armas; hasta la presencia del rey Fernando fue registrada.

El grabador de la estampa de Florencia ajustó la imagen y le agregó ciertas características distintivas sabiendo que hacían parte de la descripción de la carta. Así, se podría hablar de estereotipos adaptados para las primeras imágenes sobre indios. El grabador florentino no se limitó a copiar el grabado como el artista de Basel, que solo colocó una leyenda en una imagen que ya existía. Tanto el editor como el público no le daban importancia a la verdad de los epígrafes. Todo lo que se esperaba del editor era la información de que tales nombres correspondían al objeto, para este caso, a una isla.[10]

Una situación similar a la imagen de Basel ocurre con el xilograbado de la portada de la *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovale in quatro suoi viaggi,*[11] editada en 1506[12] (figura 3), copiada del xilograbado de la edición florentina, de la *Carta de Colón,* publicada trece años antes, en 1493; sin embargo, lo único que se copió no fue la estampa, sino también el título de la obra de Giuliano Datti, que le dio origen al nombre de la publicación de Vespucio.

La estampa de la *Lettera* es similar al xilograbado de Florencia de 1493, con pequeñas modificaciones: aparece espejada —algo común en las imágenes impresas—, las gentes continúan de cabellos largos y barbas, pero ahora todos están desnudos, sin las faldas de hojas, y finalmente la leyenda *Lettera di Amerigo Vespucci [...],* que acompaña la estampa, legitima la apropiación del grabado como una ilustración de los viajes de Américo Vespucio.

No deja de ser curioso que el Nuevo Mundo en los primeros xilograbados sea representado como grupos de islas o archipiélagos. Esto no se debe solamente a las descripciones de las Antillas de los relatos de Colón y Vespucio, sino a toda la tradición medieval de los viajes a Occidente, desde San Brendan a las Hespérides, donde son visitadas islas lejanas y fantásticas. La influencia medieval permeará las narrativas y la iconografía de viajes del siglo XV, aspectos fundamentales para entender que las primeras imágenes de las cartas de Colón y Vespucio, más que

---

10 E. H. Gombrich. Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Livraria Martins Fontes; 1995, p. 73.

11 "Carta de Américo Vespucio sobre las islas recientemente encontradas en sus cuatro viajes", también conocida como la *Lettera Soderini.*

12 El éxito de la *Mundus Novus* llevó a hacer una edición ampliada de los viajes de Vespucio en italiano y entonces apareció en Florencia, a mediados de 1506, la *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovale in quatro suoi viaggi,* un folleto de 32 páginas, de 10x15 cm. Tipografía del impresor Gian Stefano di Carlo di Pavia, a pedido del librero Piero Paccini de Pescia. Vespúcio, op. cit., p. 57.

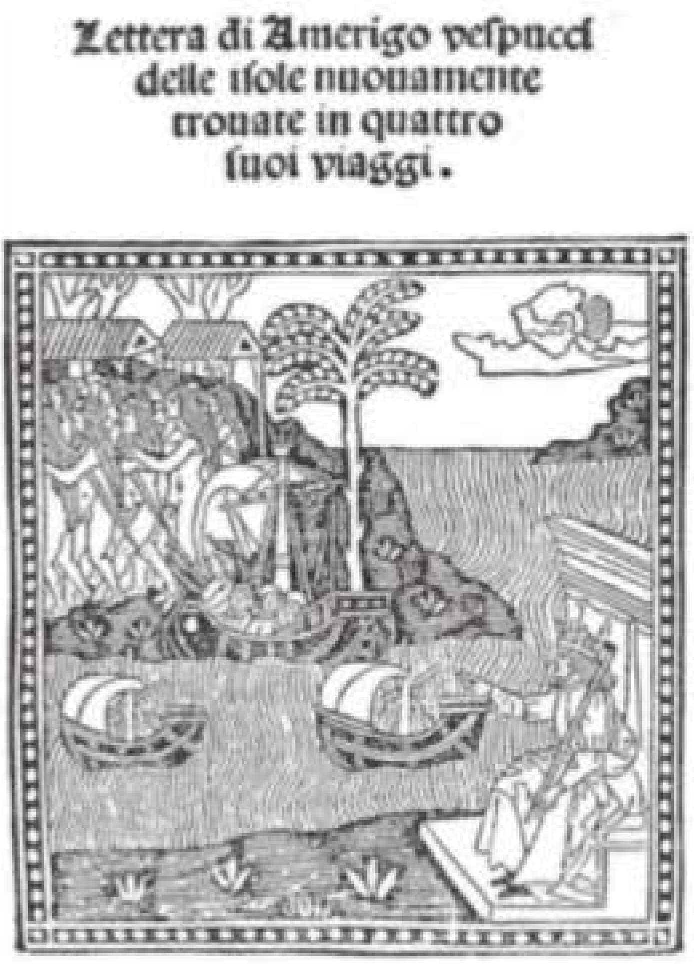


Figura 3.
Portada de la *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovale in quatro suoi viaggi*. Xilograbado anónimo. The British Library, London, 1506.

inaugurar un nuevo tipo de iconografía sobre viajes, se inscriben dentro de la tradición medieval de los *insularios*.

Se podría entonces afirmar que tanto las imágenes de la *Carta de Colón* como las de Vespucio encuentran sus orígenes en la iconografía medieval, antes que ser la ilustración de algún episodio ocurrido en el Nuevo Mundo. La cuestión ahora sería preguntarse: ¿por qué buscar apoyo en las imágenes medievales? La *Carta de Colón* y después las *Cartas de Vespucio* —las apócrifas y las auténticas— describen a estos aborígenes como desnudos y nada más lógico para los artistas que inspirarse en la iconografía medieval sobre la desnudez presente en los hombres salvajes de los bosques, en las imágenes del Paraíso terrenal y en las representaciones de la Edad Dorada, a la cual se referían Ovidio y Virgilio.

Pero estas asociaciones no eran propias solo de los artistas, puesto que en las crónicas y relatos de viaje también aparecen este tipo de referencias. Así se puede constatar en los *Diálogos das Grandezas do Brasil* de Ambrosio Fernández Brandão, donde la vida de simplicidad, sin codicia y en aparente felicidad de los indios se asemejaba al estado ideal de la Edad Dorada:

Brandonio
No necesitan nada más que una hamaca en la que duermen, y de un recipiente, que es media totuma, en la que van a buscar agua, con haber en la comunidad tres o cuatro hornos de barro en donde cocinan la harina... y con esto solamente se consideran más ricos que Creso con todo su oro, viviendo tan contentos y libres de toda codicia, como si fueran señores del mundo.

Alviano
Esta costumbre me hace grandes envidias, porque se me representa en ella la Edad Dorada.[13]

El uso de imágenes medievales en las representaciones del Nuevo Mundo y sus habitantes, según Susan Milbrath, se debía por un lado, a que los artistas no habían acompañado a los primeros viajeros, y, por lo tanto, no tuvieron la posibilidad de hacer una observación directa; por el otro, frente a la confusión inicial de pensar que se había llegado a India, Catai y Cipango, los artistas buscarían en las imágenes medievales sobre Oriente las fuentes para ilustrar los relatos del Nuevo Mundo:

> Because artists did not accompany the earliest voyagers, many derived their works from existing medieval images. These invented images of the New World reinforced existing myths or created new ones. Written descriptions also distorted, and often the Europeans saw what they wanted or expected to see. Instead of direct observation, artists borrowed extensively from medieval imagery of nude figures in the Golden Age of antiquity and the Garden of Eden, or of the forest-dwelling Wild Man. And some artists, believing the New World was part of Asia, transported Asian monsters to New World setting.[14]

---

13 Ambrósio Fernandes Brandão. *Diálogos das Grandezas do Brasil*. Salvador: Livraria Progresso; 1956, Diálogo sexto, p. 325.

14 Milbrath, op. cit., p. 1.

Figura 4.
Pareja de indios del Nuevo Mundo. *Mundus Novus*, edición de Rostock. Xilograbado, 1505.

La falta observación directa sería un motivo lógico para la imprecisión de las imágenes, pues la mayoría de los artistas no eran viajeros, ni conocían personalmente lo que estaban representando. Pero también se debe considerar que la producción de imágenes a partir del natural no era común en esa época; lo normal era "copiar" y adaptar las cosas que ya existían. Así, por más que los artistas hubieran acompañado la expedición, las imágenes no serían diferentes de aquellas que hicieron sin haber viajado; las imágenes naturalistas comenzaron a surgir apenas en el siglo XVII, siendo contrarias a las ideas del arte medieval y renacentista.

Con las ilustraciones de otros relatos posteriores ocurrió la misma cosa. Un xilograbado de la *Mundus Novus de* 1505 –edición de Rostock– presenta a una pareja de indios del Nuevo Mundo, ambos desnudos; la mujer de cabellos largos y ondulados, y el hombre de barbas, cabellos espesos, armado de arco en la mano derecha y flechas en la izquierda (figura 4). En este caso, se pueden asociar a las dos temáticas recurrentes y muy difundidas en la Baja Edad Media: Adán y Eva, y las parejas de hombres salvajes de los bosques.

La edición alemana de Magdenburg de la *Lettera* de Vespucio (1506), contiene un xilograbado que se basa en las descripciones hechas del relato del segundo viaje (1501-1502) y se compone de dos partes. En la primera (izquierda) aparece una pareja desnuda identificada como *Nativos del Brasil*, la cual tiene en la mano derecha un manojo de hojas que tapa los genitales, y con la mano izquierda se está cubriendo

Figura 5.
Pareja de indios del Brasil. *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovale in quatro suoi viaggi*, edición de Magdenburg. Xilograbado, 1506.

el pecho. En la segunda (derecha) se ve al navegante italiano entregándole un documento al rey de Portugal, quien aparece entronizado (figura 5).

Américo Vespucio, en el primer viaje de la carta *Cuatro navegaciones*, comenta:

> Encuanto a la vida y a las costumbres, todos, tanto varones como mujeres, andan totalmente desnudos, sin otra cobertura para las partes pudorosas que las que trajeron al salir del vientre. Son de estatura mediana, muy bien proporcionados, su carne tiende al vermejo, como el pelo del león. Si andaran vestidos, creo que serían tan blancos como nosotros. En el cuerpo no hay más pelo que sus cabelos, que los tienen largos y negros, sobretodo las mujeres, a quién las hace bellas la cabellera así larga y negra. No tienen el rostro muy bonito, porque poseen largas las caras, semejantes a las de los tártaros; no dejan crecer ninguna pilosidad en las pestañas, en los párpados y en todo el cuerpo, com excepción de la cabeza, porque tener pelos consideran sea cosa de animales.[15]

[15] Cuatro Navegaciones, en *Vespucio*, op. cit., p. 70.

Sin duda, la pareja de indios la tomó prestada el xilograbador de las representaciones de Adán y Eva, cuando estos descubren su desnudez y cubren sus vergüenzas con hojas, poco antes de ser expulsados del Paraíso.[16] Pero ello no debe causar sorpresa, pues tanto Colón como Vespucio hacen este tipo de analogías cuando describen en sus relatos las nuevas tierras descubiertas. En el caso de la imagen del joven que le entrega una carta al rey entronizado, se puede afirmar que es medieval, y corresponde a una de las muchas imágenes de Marco Polo y el Gran Khan, que fue adaptada para ilustrar el relato de Vespucio.

La prisa para publicar una obra explicaría las primeras imágenes ilustradas de los textos de la *Carta de Colón*, ya que entre la primera edición y las siguientes ilustradas hubo un margen de tiempo muy pequeño y esto podría justificar el uso de imágenes medievales próximas a los relatos de viaje para recrear el "Nuevo Mundo". La falta de tiempo no les habría permitido a los artistas y editores tener la opción de crear imágenes nuevas que acompañaran el ritmo de las ediciones, y así solamente habrían tenido tiempo para "adaptar" las imágenes existentes a las nuevas exigencias.

Esta hipótesis justificaría las primeras ediciones ilustradas de 1493, mas no explicaría la razón para que continuara sucediendo lo mismo con relatos posteriores, como los de Américo Vespucio, separados por casi diez años de las primeras ediciones ilustradas de la *Carta de Colón*. ¿Por qué los editores continuaban tomando en préstamo imágenes medievales para ilustrar a los habitantes del Nuevo Mundo? Años después, las ediciones de las primeras versiones de la *Mundus Novus* y la *Lettera*, los xilograbados de Rostock y de Magdenburg continuaban apoyándose en esquemas medievales.

Fue una costumbre bastante común entre los primeros impresores, que con frecuencia tenían pocos bloques de madera para cubrir una variedad de propósitos, usar la misma imagen para representar varios objetos.[17] Esta costumbre no fue ex-

[16] "Entonces se les abrieron los ojos a los dos y percibieron que estaban desnudos; entrelazaron hojas de higuera y se cubrieron". Génesis 3, 7.

[17] Las cuestiones levantadas con las primeras imágenes sobre el Nuevo Mundo y sus habitantes se encuentran también en la famosa "Crónica de Nuremberg" del siglo xv, de Hartmann Schedel, y contienen varias ilustraciones hechas por Wolgemut. La Crónica presenta el mismo xilograbado de ciudad medieval para ilustrar ciudades diferentes como Damasco, Mantua, Ferrara y Milán. La misma estampa de ciudad medieval también se utiliza en los diferentes centros urbanos, la única diferencia es la leyenda que le da el nombre a la ciudad. Gombrich, op. cit., p. 73.

clusiva de las ilustraciones de los relatos de viajes, sino una práctica muy difundida a finales de la Edad Media, debido a la falta de tiempo y principalmente de recursos.

Los editores de las obras casi siempre se desempeñaban en varias funciones como las de maestro impresor, productor y vendedor de libros, indexador-condensador, cronista, lexicógrafo y hasta traductor, y por eso, en su mayoría, se limitaban a duplicar las imágenes que llegaban a sus manos sin el debido cuidado,[18] pues no tenían el interés necesario para crear unas nuevas y entonces usaban las matrices ya existentes; a lo sumo, los editores y artistas más cuidadosos hacían alteraciones y adaptaciones en las estampas para insertarlas en los nuevos relatos.[19]

La adaptación se hacía ajustando una imagen ya existente —la fórmula o esquema—, a la cual se le adicionaban un cierto número de elementos distintivos para que fuera reconocible y aceptable;[20] dibujar cualquier cosa desconocida presentaba mayores dificultades y por eso los artistas preferían copiar imágenes ya existentes. Ernst H. Gombrich alerta sobre lo que el estudioso de la iconografía tiene que enfrentar cuando observa esta tendencia: "[...] lo familiar será, siempre, el punto de partida para la representación de lo desconocido; una representación existente ejerce siempre una cierta fascinación sobre el artista".[21]

La padronización en las impresiones llevó a un grado de percepción más agudo de los trazos, tanto individuales como típicos, siendo una tendencia que apareció primero entre los responsables que compilaron y editaron las nuevas obras. Mientras más estandarizada fuera la imagen que se empleaba, más claramente se podían observar los trazos peculiares de diferentes ciudades, efigies o plantas que el dibujante atento deseaba representar.

---

18 Elizabeth Eisenstein. A revolução da cultura Impressa. Os primórdios da Europa moderna. São Paulo: Ática; 1998, p. 76.

19 Sobre este tema se refiere Elizabeth Eisenstein: "[...] distinguir ainda entre a reutilização descuidada de alguns blocos para propósitos vários e o reemprego deliberado da representação de uma cidade ou efigie "típica", para servir como indicadores ou pontos de referência nos guias, no intuito de auxiliar leitores a orientar-se num texto". Elizabeth Eisenstein, op. cit., p. 75.

20 Véase: Gombrich, op. cit., cap. 11. Verdad y estereotipo, p. 67-96.

21 Ibíd., 88.

Figura 6.
Johann Froschauer, *Imagen del Nuevo Mundo*. Xilograbado acuarelado a mano, 22 x 33 cm, *Mundus Novus*, Augsburgo. The New York Public Library, New York, 1505.

El salvaje caníbal de tierras distantes

La primera edición ilustrada de la *Mundus Novus*,[22] carta atribuida a Américo Vespucio, fue impresa en Augsburgo en 1505, y es especial porque contiene la primera ilustración sobre canibalismo del Nuevo Mundo y una de las primeras de los habitantes del Brasil. Este xilograbado, cuyo autor es Johan Froschauer, se conoce como *Imagen del Nuevo Mundo* (figura 6).

En la imagen se ve un episodio cotidiano en la vida de los aborígenes: once indios, entre ellos cinco hombres adultos, tres mujeres y tres niños, todos reunidos en una especie de cabaña cerca a la orilla del mar, y aparentemente dedicados a acti-

[22] A partir de la Carta de Sevilla escrita en 1500 sobre el primer viaje de Vespucio con los españoles en 1499, y de la Carta de Lisboa escrita en 1502 sobre el segundo viaje con los portugueses entre 1501-1502, resultaron las dos versiones apócrifas: la Mundus Novus (1502-1504) y la Lettera delle isole novamente trovale (1506), de la cual surgiría luego la Quatur Americi Vesputti Naviationes (1507).

vidades domésticas como cuidar a los niños, hablar, comer y besarse. No obstante, estas escenas serían comunes si no fuera porque los indios están degustando una pierna y un brazo humanos, y de una de las vigas de la construcción cuelgan sobre una hoguera partes de un cuerpo descuartizado, mientras a lo lejos, en el mar, se pueden ver dos carabelas con una cruz dibujada en las velas. El xilograbado está acompañado del siguiente texto:

> Esa imagen nos muestra al pueblo y a la isla descubiertos por el Rey Cristiano de Portugal o por sus súbditos. Esas personas andan desnudas, son bonitas y tienen un color de piel acastañada, siendo bien construidas de cuerpo. Cabezas, pescuezos, brazos, verguenzas y piés, tanto de hombres como de mujeres, son adornados con plumas. Los hombres tienen también en el rosto y en el pecho muchas piedras preciosas. Nadie es poseedor de cosa alguna, pués la propriedad es de todos. Los hombres toman por mujer la que más les agrade, pudiendo ser su madre, hermana o amiga, ya hacen distinción. Guerrean entre si y se devoran los unos a los otros, inclusive los que matan en combate, cuyos cuerpos cuelgan para asar sobre hogueras. Viven 150 años. Y no poseen gobierno.[23]

El fragmento que acompaña al xilograbado fue hecho específicamente para comentar la imagen y no forma parte del texto original de la *Mundus Novus;* la descripción se basa en el propio xilograbado, y este a su vez se inspira en la carta. Como se puede deducir del texto, hay una contradicción entre la imagen y el texto explicativo "los aborígenes andan desnudos", pues en la imagen los adornos de plumas se convierten en ropas que cubren los cuerpos.

El texto ayuda a conducir la mirada para descubrir lo que tanto el editor como el artista querían destacar en la imagen y entonces se perciben el cuidado y el esmero en los detalles que Froschauer tuvo al destacar la belleza de los cuerpos, los adornos corporales de plumas, la decoración con piedras preciosas en los rostros y torsos de los hombres,[24] el cuerpo retajado, colgado y siendo devorado; las armas

---

23 José Roberto Teixeira Leite, Viajantes do imaginário: A América vista da Europa, século XV-XVII. En: *Revista da USP. Dossiê Brasil dos viajantes.* 1995. vol. 30, p. 2; también en Osvaldo Silva Galdames. El mito de los comedores de carne humana en América. En: *Revista Chilena de Humanidades*, 1990. vol. 11, p. 61.

24 Efectivamente, los aborígenes del Nuevo Mundo se perforaban el rostro con piedras y otros materiales.

y los arcos[25] para la guerra, y el amor libre. El texto de la *Mundus Novus* que le dio origen al xilograbado de Johan Froschauer afirma lo siguiente:

> Viven al mismo tiempo sin rey y sin comando, y cada uno es señor de si mismo. Toman tantas mujeres cuantas quieren: El hijo copula con su madre, el hermano con la hermana, el primo con la prima, el transeunte y los que cruzan con él. Cuantas veces quieren, deshacen los casamientos, em los cuales no observan ningún orden. Además de todo esto, no tienen ningún templo, no tienen ninguna ley, ni son idólatras. ¿Qué más diré? Viven según la naturaleza y pueden ser considerados antes epicureistas que estoicos. Entre ellos no hay mercaderes ni comercio de las cosas. Los pueblos generan guerras entre si, sin arte ni orden. Los m*ás viej*os, con ciertos discursos, convencen a los jóvenes para aquello que quieren e incitan para las guerras, en las cuales se matan cruel y mutuamente. Y aquellos que conducen cautivos de guerra, los conservan no por causa de la vida de ellos, más para matarlos por causa de su alimentación. En efecto, unos a otros, los vencedores se comen a los vencidos.
>
> De entre las carnes, la humana es para ellos alimento común. De esta situación, en verdad tened por cierto, porque ya se vio al padre comer los hijos y a la mujer. Conocí un hombre, con el cual hablé, del cual se decía haber comido más de 300 cuerpos humanos. También estuve 27 días en cierta ciudad donde vi carne humana salada suspensa en las vigas de las casas, como es costumbre entre nosotros colgar tocino y carne suína. Y digo más: ellos se admiran de no comernos a nuestros enemigos y de no usar su carne en nuestros alimentos, la cual dicen que es sabrosísima. Sus armas son arcos y flechas. Y, cuando se preparan para las guerras, no cubren ninguna parte del cuerpo para protegerse, de modo que em eso son semejantes a las bestias.[26]

En la imagen del grabado, estas incrustaciones se transfieren también al pecho, y las piedras que se utilizan son preciosas.

[25] Algunos detalles de la *Imagen del Nuevo Mundo*, como las referencias a los arcos y las flechas, se derivan de las informaciones sobre los antropófagos descritas en la Carta de Sevilla. Vespucio, op. cit., p. 138.

[26] Vespucio, op. cit., p. 42-44.

La *Mundus Novus* destaca la inferioridad de los amerindios, su falta de Fe, de Rey y de Ley,[27] y los describe como libidinosos y antropófagos, con una dieta gastronómica basada en carne humana. Estos elementos van a ser constantes en las descripciones y la iconografía de las décadas siguientes.

El texto de la *Mundus Novus* se basa en la *Carta de Lisboa*,[28] un documento considerado auténtico, escrito por Américo Vespucio y enviado a Lorenzo De Medici en julio de 1502. Al contrario de las cartas apócrifas, la *Carta de Lisboa* ofrece menos informaciones, pero también se refiere a la desnudez de los indios, la crueldad de las guerras y al canibalismo.[29]

---

27 La afirmación sobre la carencia de ciertas letras (F, L y R), atribuidas a la falta de "fe, ley y rey", es comentada por varios cronistas, especialmente portugueses: "Carece de três letras, convém, a saber, não se acha nela F, nem L, nem R, coisa digna de espanto, porque assim não tem Fé, nem Lei, nem Rei, e dessa maneira vivem desordenadamente, sem terem, além disto, conta, nem peso, nem medida". Pero de Magalhães de Gândavo. A primeira história do Brasil: história da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil (1576). Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2004, p. 135-136. "E por isso se diz geralmente que êste gentio do Brasil carece na sua língua, de três letras principais, as quais são F, L, R em sinal de que não tem fé, lei, nem rei". Ambrósio Fernandes Brandão. Diálogos das grandezas do Brasil. Salvador: Livraria Progresso; 1956, Diálogo Sexto, p. 319. "[...] mas faltam-lhes três letras das do ABC, que são F, L, R grande ou dobrado, coisa muito para se notar; porque, se não tem F, é porque não têm fé em nenhuma coisa que adorem; nem os nascidos entre os cristãos e doutrinados pelos padres da Companhia têm fé em Deus Nosso Senhor, nem têm verdade, nem lealdade a nenhuma pessoa que lhes faça bem. E se não têm L na sua pronunciação, é porque não tem lei alguma que guardar, nem preceitos para se governarem; e cada um faz lei a seu modo, e ao som da sua vontade; sem haver entre eles leis com que se governem, nem têm leis uns com outros. E se não têm esta letra R na sua pronunciação, é porque não têm rei que os reja, e a quem obedeçam, nem obedecem a ninguém". Gabriel Soares de Sousa. Tratado descritivo do Brasil em 1587. Belo Horizonte: Itatiaia; 2001, Capítulo CL, p. 231. Serafim Leite discute la inexactitud de esta afirmación de los cronistas: "Este conceito fez fortuna e é exato para o F, o L, e o R forte ou dobrado, não para o R simples. Basta recordar as palavras de tanto relevo histórico, *Piratininga, Tibiriçá, Araribóia*... Mas se é deficiente filologicamente, é expressivo para caracterizar a situação dos índios, á chegada dos Jesuítas. Nem tinham culto externo, nem lei positiva escrita, nem autoridade hereditária. Apenas rudimentos de religião, de direito consuetudinário, e não tinham verdadeiramente chefe, tirante as ocasiões de guerra". Serafim Leite. História da companhia de Jesus no Brasil, Rio de Janeiro: Lisboa Livraria Portugália Civilização Brasileira; 1938, t. II, Livro I, Cap. I, p. 5 y 6.

28 Del original perdido se hicieron dos copias, una en el *Códice Vagliente* de la Biblioteca Riccardiana de Florencia, y la otra en el *Códice Strozzi* de la Biblioteca Nacional de Florencia; de este último, Francisco Bartolozzi hizo la primera publicación en el siglo XVIII. Vespucio, op. cit., p. 178.

29 "[...] não costumam usar defesas nos seus corpos porque andam nus como nasceram. Não têm ordem nenhuma em suas guerras, salvo fazer aquilo que lhes aconselham os seus anciãos. Quando combatem, matam-se muito cruelmente, e a parte que resta vencedora do campo enterra todos os mortos de seu lado, e [os corpos] dos inimigos, despedaçam e comem. E os que capturam, prendem-nos e os têm como escravos nas suas casas; se for mulher, dormem com ela; se for homem, casam-no com suas filhas. Em certas épocas, quando lhes vêm uma fúria diabólica, convidam os parentes e o povo e os põem diante, isto é, a mãe com todos os filhos que ela têm e, com certas cerimônias, os matam a flechadas e os comem. Fazem o mesmo aos ditos escravos e aos filhos que nascem deles. Isto é verdadeiro, porque nas suas casas encontramos carne humana posta ao fumo, e muita; e compramos deles 10 criaturas, homens e mulheres que estavam destinadas ao sacrifício ou, melhor dizendo ao malefício... Quando lhes pedimos que dissessem a causa, não sabiam dar outra razão, salvo que dizem que

Muy poco se sabe del grabador Froschauer, mas con toda seguridad nunca estuvo en América. Por no existir un precedente para la representación de la antropofagia en el Nuevo Mundo, la construcción de esta imagen presenta las mismas dificultades que tienen las primeras imágenes sobre los amerindios en las ediciones ilustradas de Cristóbal Colón y utiliza soluciones similares.

¿Cuáles serían las fuentes visuales en las cuales se apoyó el artista? ¿Podría la imagen de Johan Froschauer contener elementos de los grabados de la época sobre el paraíso, el hombre salvaje de los bosques y la Edad Dorada, como ocurría con las primeras ilustraciones de la *Carta de Colón*? Frente a estas inquietudes, cabe preguntarse: ¿cuáles serían las referencias sobre la antropofagia en la iconografía medieval? Esta última cuestión se desarrollará y discutirá en el recorrido del presente análisis.

En el caso de las primeras preguntas formuladas, la *Imagen del Nuevo Mundo* apoya sus elementos pictóricos específicamente en la iconografía del paraíso y de los hombres salvajes de los bosques. ¿Pero cuáles son los argumentos que estarían reforzando esta afirmación? Al comparar los grupos de indios de la imagen de Froschauer, se perciben algunas diferencias entre los géneros, como aquella que se establece entre hombres y mujeres a partir de las piedras preciosas incrustadas en el rostro y el pecho de los primeros. Sin embargo, las ropas y los adornos que cubren la desnudez también marcan un diferencial entre los sexos.

Mientras los hombres exhiben faldas de plumas más lisas y largas, en las mujeres se puede percibir que las plumas aparecen en diferentes sentidos (figura 7A), aunque el mismo estilo "desordenado de plumas" se encuentra en las pequeñas capas de algunos hombres. Así se podría levantar la hipótesis de plumas pegadas al cuerpo, como acostumbraban a usarlas los tupinambá.[30]

Estas faldas de "plumas" son pictóricamente muy próximas a las faldas de hojas de las mujeres del xilograbado de Florencia que ilustra la *Carta de Colón* de 1493, el cual también incluye hombres barbados;[31] la convención de faldas de hojas se

ha muito tempo começou entre eles essa maldição e querem vingar a morte de seus pais antepassados. Em conclusão, é coisa bestial. Certo é que um homem deles me confessou ter comido a carne de mais de 200 corpos; e tenho isso por certo, e basta". Ibíd., p. 187 y 188.

[30] Medio siglo más tarde, Staden describe que los Tupinambá usaban plumas adheridas al cuerpo, fuera de los penachos y otros adornos. Hans Staden. Viagem ao Brasil. Versão do texto de Marpurgo, de 1557. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; 1988, p. 171.

[31] Esta imagen llama la atención, porque presenta a los indios con barba, especialmente si se considera que desde las primeras cartas de Colón y Caminha, y en los relatos siguientes de Thevet y Léry, entre otros, las descripciones de los habitantes del Nuevo Mundo siempre destacan la costumbre entre los indios de depilar el cuerpo.

encuentra comúnmente en las representaciones de Adán y Eva huyendo del paraíso y en las representaciones de los anacoretas del desierto[32] (figuras 7B, C, D). De esta manera, las vestimentas de las mujeres en el grabado de Froschauer siguen la convención de las faldas de hojas y, entre tanto, en la indumentaria masculina el artista ya ejecuta algunas modificaciones y adaptaciones, convirtiendo las hojas en plumas.

No se puede negar el esfuerzo que hace el artista por presentar el xilograbado como un retrato fidedigno y detallado del relato sobre los habitantes de las tierras recién descubiertas por Américo Vespucio. Dicho esfuerzo es evidente en el texto hecho exclusivamente para acompañar la imagen y en los detalles como piedras en el rostro, armas y adornos de plumas, y también en la macabra presencia de los miembros humanos colgados. Entre tanto, las fuentes originales que inspiraron la imagen de Froschauer no fueron "borradas"; detalles como las barbas de los indios y las faldas de hojas de las mujeres traicionan la etnografía de este retrato de amerindios.

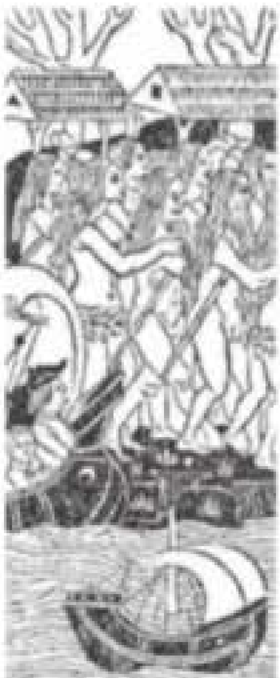
Johan Froschauer se apoya en la iconografía difundida sobre la cotidianidad del hombre salvaje de los bosques y esto queda claro en el episodio que representa la propia estampa. En la *Imagen del Nuevo Mundo* conviven dos visiones opuestas del salvaje: por un lado, se rescata el mito del "buen y noble salvaje", especificando la bondad natural en el detalle maternal de la india con sus tres hijos y el hombre que parece ser su compañero, y por el otro, contrastando fuertemente con la escena "familiar", están los restos humanos colgados que son cocidos, y los indios en la práctica del canibalismo comiendo un brazo y una pierna, mientras aflora la lujuria entre el hombre y la mujer que se besan, al tiempo que la india tiene en su mano una pierna lista para ser devorada.[33]

---

[32] José María Blázquez. Intelectuales, ascetas y demonios al final de la Antigüedad. Madrid: Cátedra; 1998, p. 527-563.

[33] Frank Lestringant. O canibal. Grandeza e decadencia. Brasilia: Universidade de Brasilia; 1997, p. 47-52.

A.



B.

C.

D.

Figura 7.

Arriba: A. Detalles de indios e indias. Johann Froschauer, *Imagen del Nuevo Mundo*, xilograbado acuarelado a mano, 22 x 33 cm., *Mundus Novus*, Augsburg, 1505. Abajo, de izquierda a derecha: detalles de indios. B. *Encuentro de Colón y los Tainos de la Hispaniola*, xilograbado, *Carta de Colón*, Edición de Giuliano Dati's, Firenze, Brithish Library, London, 1493. C. Detalle de Adán y Eva cubriendo su desnudez. *La tentação de Eva*, Tapicería flamenca, Mediados del siglo xvi, Galeria dell' Accademia. Firenze, D. Fernando Yáñez de la Almedina. *San Onofre*, óleo sobre tabla, 30 x 70 cm, Museo del Prado, Madrid, 1515-1525.

Figura 8.
Familia de salvajes. Taller de Jean de Montluçon, *Libro de Horas*, Bourges, Francia. Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. New Haven. Manuscrito 436, folio 72, verso 1500.

Del homo silvestris al nativo del Nuevo Mundo

En la iconografía medieval de los siglos XV y XVI hubo cierta difusión de las escenas cotidianas del hombre salvaje de los bosques realizando diferentes actividades domésticas, y esto finalmente creó toda una etnografía imaginaria[14] (figura 8). La esencia de lo cotidiano y lo doméstico que las estampas transmiten sobrevivió en la iconografía de los habitantes del Nuevo Mundo, pues los artistas tenían la pretensión de mostrarle al lector el día a día de esos pueblos "exóticos".

El mito medieval del *homo silvestris* estableció el modelo de vida natural, el estereotipo del noble salvaje,[15] y por eso es frecuente encontrar en las miniaturas iluminadas familias que están conformadas por la pareja de hombres salvajes y sus hijos descansando tranquilamente en el bosque, o repartidos en diferentes actividades, por ejemplo, mientras el hombre salvaje desarrolla alguna actividad doméstica, la mujer amamanta y cuida de sus hijos (figura 9).

---

[14] Roger Bartra. El salvaje en el espejo. México: Era y Universidad Nacional Autónoma de México; 1992, p. 81-116.

[15] Ibíd., p. 137-157.

Figura 9.
Familia de salvajes. Maestro de Bxg, xilograbado alemán, Albertina Museum, Wien, 1470-1490.

La mayor parte de la iconografia sobre el hombre salvaje de los bosques enfatiza más sus actitudes negativas y agresivas, lo muestra capturando y raptando doncellas, o luchando con caballeros y fieras. Los salvajes de las tierras distantes y exóticas prestaron para sí las características de maleficio, antropofagia y ferocidad que identificaban al hombre salvaje de los bosques.[16]

En este punto es importante hacer una restricción: aunque los artistas hubieran aprovechado y adaptado las matrices de madera de las imágenes sobre los salvajes de los bosques para inspirar las estampas de los habitantes del Nuevo Mundo, no debe llevar a pensar equivocadamente que estos salvajes fueron iguales a los hombres salvajes europeos, pues al contrario ellos continúan diferenciándose claramente. El mito del hombre peludo y salvaje que vive en los bosques pertenece a la cultura europea, como lo afirma Roger Bartra:

[16] Claude Kappler, Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Media. São Paulo: Martins Fontes; 1994, p. 229.

Figura 10.
Tres hombres salvajes. *Viajes de Marco Polo*, Manuscrito iluminado, Bodleian Library, Oxford, Manuscrito Bodley 264, folio 262, siglo xv.

Figura 11.
Sébastien Brant. *"De anthropophagis". Esopi apologi sive mythologi cum quibundam carminum et fabularum additionibus*, xilograbado, Jacobus de Phortzheim, folio 179. Universitätsbibliothek Basel. Basel, 1501.

diversos artistas para componer las imágenes sobre prácticas caníbales del Nuevo Mundo. El xilograbado de Froschauer es bastante próximo a estas imágenes, que serán constantes en la iconografía de los siglos xiv y xv.

Artistas como Froschauer y otros editores aprovecharían las imágenes existentes como un punto de partida, por su proximidad con la temática del relato que iba a ser ilustrado, frente a la dificultad de partir de cero para crear algo nuevo que no se había presenciado, ni era conocido.[19]

Ronald Raminelli. *Imagens da Colonização. A representação* do índio de Caminha a Vieira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 1995, p. 63.

[19] Ana Maria de Morais Belluzo afirma lo siguiente: "As figuras e paisagens, talhadas para avivar os textos

En 1509, Doesborch publicó en una imagen de una pareja tupinambá cocinando partes humanas colgadas de un árbol.[40] El indio está de pie empuñando un arma similar a una lanza, y al lado derecho se ve a su mujer sentada con un niño de pecho y otro infante a su lado. A la izquierda del supuesto tupinambá aparecen los miembros cortados de un cuerpo colgado de un árbol, que son cocinados por un fuego encendido en su base (figura 12).

La imagen de Doesborch (1509) es muy próxima al xilograbado de Froschauer (1505); tres partes son similares: la primera, el indio de pie, que ahora posee una lanza y no un arco; la segunda, la mujer sentada con sus dos hijos, y la tercera, los miembros descepados colgando de un cuerpo (cabeza y pierna).

En su xilograbado, Doesborch transmite la sensación de un episodio doméstico de una familia tupinambá: una pareja y sus dos hijos, como lo hace el xilograbado de la *Imagen del Nuevo Mundo.* Al comparar los dos xilograbados, la estampa de Doesborch acaba dándole más énfasis a lo familiar que la de Froschauer, por haber seleccionado solo la pareja y sus dos hijos.

La composición de los xilograbados es próxima a una imagen francesa hecha en tinta y anterior a 1500, que presenta a una familia de salvajes a la entrada de una caverna. Un hombre salvaje y peludo, de pie y con un garrote en la mano derecha, acompaña a una mujer también cubierta de vello que está sentada en una piedra con dos niños, uno pequeño en su pecho, y el otro un poco mayor, de pie y a su lado (figura 13).

En la imagen de Froschauer se perciben dos referencias al canibalismo: la primera está relacionada con los miembros colgados y la otra, con los indios devorando un brazo y una pierna. En el caso del grabado de Doesborch, en cambio, solo se hace una referencia a esta práctica: los miembros humanos suspendidos, una cabeza y una pierna que son cocinados sobre el fuego.

La estampa de Doesborch presenta ya una diferencia considerable con relación al xilograbado de Froschauer, y es que la viga de la cabaña donde están colgadas las partes humanas pasa a ser un árbol; esta transformación de un pilar de madera a un

---

atribuídos a Vespucci, não escondem a existência de tradições artísticas locais, a condição intercultural da elaboração das imagens, nas quais já se impõem significações que marcam toda a iconografia desse século e podem ser polarizadas na visão edênica do bom selvagem e na visão ameaçadora do canibal". Ana Maria de Morais Belluzo. O Brasil dos viajantes. Rio de Janeiro: Objetiva y Metalivros; 2000, p. 18.

[40] Doesborch habría falsificado la fecha de la estampa 1508, para anticiparse a la edición de Hans Burgkmair de 1509, en la cual se habría basado para el xilograbado. Milbrath, op. cit., p. 10.

Figura 12.
Doesborch,
Pareja Tupinambá,
xilograbado, Antuérpia, 1509.

Figura 13.
Detalles de parejas con sus hijos.
Izquierda: Johann Froschauer, *Imagen del Nuevo Mundo*, xilograbado, 1505. **Derecha:** Anónimo, *Balada de un hombre salvaje*, ilustración en tinta, Bibliothèque Nationale, Paris, Francia, Manuscrito fr. 2374, folio 3 verso, 1500.

árbol explicaría algo muy frecuente en la cartografía a partir de los mapas de Waldseemülher de 1516: la presencia de árboles con partes humanas colgando asociada como una costumbre común de los caníbales del Nuevo Mundo, pero esto contradice los relatos escritos donde no aparece ninguna referencia a dicha costumbre.[41]

Ernst H. Gombrich explica la transformación que se opera en la imagen a partir de sucesivas copias: "La «voluntad de formar» es más una «voluntad de conformar», es decir, la asimilación de cualquier forma nueva por la *schemata* y por

[41] Jean-Louis Augé. dir. Image du Nouveau Monde em France, Paris: De la Martinière; 1995, p. 100.

los modelos que un artista aprendió a manipular".[42] Este proceso de conformación de la imagen se puede entender mejor a partir de la comparación del grabado del tupinambá de Froschauer (1505) y las copias posteriores hechas por artistas como Doesborch (1509) y Albrecht Dürer —o Alberto Durero—, en un dibujo para el *Libro de Horas del Emperador Maximiliano I* de 1515, donde representa a un nativo americano de barbas, con cuerpo clásico, usando un penacho y un faldón de plumas, empuñando una lanza en la mano izquierda, y en derecha, un escudo circular (figura 14).

La postura básica del cuerpo del xilograbado de Froschauer se mantiene igual, aunque algunos elementos de la indumentaria y los artefactos que acompañan al indio se modifican al ser copiados; en Doesborch –como ya se dijo– el arco pasa a ser una lanza, y en el caso del aborigen de Dürer, este porta un escudo, sandalias y adornos de plumas más lujosos, y las referencias al canibalismo desaparecen. En las tres imágenes los indios tienen barbas, contrariando las informaciones de la *Carta de Vespucio* sobre ellos.

Otras fuentes para los grabados sobre los indios fueron los artefactos aborígenes llegados a Europa, tales como armas y trajes del Nuevo Mundo traídos por las expediciones, que permitieron a algunos artistas ser más precisos con los detalles en sus obras. Muchos de los artefactos indígenas introducidos en las obras ganaron nuevas funciones, diferentes de las dadas en su contexto original, porque los artistas ignoraban su uso y funcionamiento,[43] como ocurrió con los dibujos de indios hechos por Dürer y Burgkmaier, que no solo no sabían para que servían, sino que combinaron artefactos de grupos y culturas amerindias diferentes.[44]

---

[42] Gombrich, op. cit. P. 79.

[43] Peter Mason. Infelicities. Representation of the Exotic. Baltimore: The Johns Hopkins University Press; 1998, p. 46.

[44] Además de artefactos indígenas, desde temprano comienzan a ser traídos a Europa nativos de diferentes partes del Nuevo Mundo y, concordando con José Roberto Teixeira Leite, la presencia de estos en Europa permitió el contacto con algunos artistas en las cortes europeas "[...] Assim é que habitantes da Terra Nova foram levados para Portugal em 1501 e para a Inglaterra em 1502; astecas visitaram (a força) a Espanha em 1529, tendo sido então retratados por Christop Weiditz; sabe-se de um índio brasileiro na Inglaterra e, 1532 e de outro o célebre Essomeriq na França no mesmo ano; hurões foram trazidos para esse mesmo país em 1536 e uns 50 índios brasileiros participaram, em 1550, da entrada de Henrique II em Rouen; sem falar daqueles levados em 1613 à França para ali serem batizados. Ignora-se contudo se Colombo ou Cabral traziam a bordo americanos ao regressarem de suas viagens de 1492 e 1500 respectivamente a Espanha e a Portugal [...]". Teixeira Leite, op. cit, p. 4-5. Aunque fueron traídos indígenas al Viejo Mundo, estos no llegaron a impactar directamente las representaciones pictóricas y gráficas sobre nativos que continuaron siendo copiadas de otras imágenes y apoyadas, en su mayoría durante las primeras décadas, en la iconografía medieval sobre relatos de viaje a Oriente y Occidente.

Figura 15.
Hans Burgkmaier, *El viejo. Habitantes de Calicut*, xilograbado, 1517-1518.

Retomando las estampas de Froschauer y Doesborch, la figura maternal de las indias que amamantan al hijo en los dos xilograbados es bastante familiar para los artistas de finales del siglo XV y comienzos del XVI, y común en la iconografía sobre el buen salvaje como modelo de la vida natural (figura 16).

Figura 16.

Detalles comparando estampas de indias y de las mujeres salvajes amamantando a sus hijos. **Izquierda superior:** Johann Froschauer, *Imagen del Nuevo Mundo*, xilograbado, 1505. **Izquierda inferior:** Doesborch, *Pareja tupinambá*, xilograbado, 1509. **Derecha superior:** Martin Schongauer. *Mujer salvaje amamantando a su hijo, mientras custodia un escudo familiar*, xilograbado alemán. Harris Brisbane Dick Fund, 28.26.9. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1480-1490. **Derecha inferior:** Jean Bourdichon, *Familia de salvajes*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. Masson 90, Paris, 1500.

A.

B.

C.

Figura 17.

Estampas anónimas. *Lettera de Americo Vespúcio*, edición alemana de Joannes Gruninger, xilograbados 19,5 x 13,5 cm., Strassburg, The British Library, London, 1509.

La curiosidad mató al… marinero

La edición alemana ilustrada de la *Lettera*, publicada por J. Gruninger en Estrasburgo (1509), presenta algunas novedades en comparación con las ediciones anteriores, pues aparecen un mayor número de estampas acompañando el relato, e innovaciones iconográficas relacionadas con los indios y el canibalismo. Para hacer un análisis de estas novedades, me detendré en tres xilograbados en particular.

Las dos primeras estampas se encuentran directamente relacionadas entre sí e ilustran un episodio que Vespucio narra en sus viajes, sobre el encuentro de un joven marinero europeo con un grupo de aborígenes desnudas, que resultó desencadenando su muerte (figura 17a y b). La tercera estampa, al igual que el xilograbado de la edición de la *Mundus Novus* (1505), muestra una escena doméstica de los habitantes del Nuevo Mundo combinada con el canibalismo (figura 17c).

En la *Quatur Americi Vesputti Naviationes*, específicamente en el tercer viaje, se describe detalladamente el episodio del joven marinero y las indias que inspiraría los xilograbados:

> En el séptimo día, nos dirigimos otra vez a tierra firme, percibimos que aquella gente trajera consigo mujeres. Así que llegamos, luego enviaron a muchas esposas para hablar con nosotros, aunque no estuvieran enteramente seguras a nuestro respecto. Percibiendolo, estuvimos de acuerdo en enviar hasta ellas a uno de nuestros jóvenes, que era valiente y ágil, y para dejarlas menos temerosas, volvimos a nuestros navios. Así que desembarcó, se mezclo entre ellas, que, rodeándolo, lo tocaban y lo apalpaban, maravilladas por él: y es que de pronto del monte viene una mujer portando una gran estaca, aproximandose del joven y, por las espaldas, le dió tamaño golpe con la estaca que, imediatamente, él cayó muerto al piso. En un instante, otras mujeres lo tomaron y por los pies lo arrastraron al monte...Todos en fuga corrieron de vuelta al monte donde estaban las mujeres descuartizando al joven que habían matado, mientras nosotros mirábamos en vano, más no era en vano que nos mostraban los pedazos que, eran asados en un gran fuego que tenían encendido, después comían: también los hombress, haciéndonos señales semejantes, daban a entender que habían matado y así

> comido otros cristianos nuestros, y exatamente por eso creemos que decían la verdad.[46]

El primer xilograbado presenta el encuentro entre indígenas y europeos. La estampa contiene tres momentos diferentes de la primera parte del relato de Vespucio: en el primer momento, el joven europeo es enviado por otro más viejo al encuentro de las mujeres. En el segundo momento, el mismo joven va al encuentro de las mujeres haciéndoles señas para calmarlas y mostrarles que no hay porque temer. Finalmente, en el tercer momento, que se desarrolla en los planos de fondo, algunas mujeres desnudas lo esperan, dejando a sus hijos de lado, mientras que otras indias aparecen escondiéndose, con semblantes llenos de temor.

Un segundo xilograbado muestra el momento que se sigue al encuentro del joven con las indias, y mientras tres de ellas llaman su atención, una cuarta viene por detrás y se prepara para asestarle el golpe mortal. El europeo se muestra impresionado con la desnudez de las indias, sin percibir el peligro, y al fondo otras indias desnudas sonríen y permanecen a la expectativa, pues no están impresionadas con el joven europeo, aunque sí ansiosas por el futuro banquete caníbal. ¡El cazador resultó cazado!

El tercer xilograbado alude a escenas domésticas de los gentíos. De los cuatro personajes que aparecen en el primer plano, se destaca una mujer con un niño en el pecho, y otros tres indios, que se encuentran a su lado: el primero, que está más cerca de la mujer, parece esperar la comida con tedio, el segundo trabaja con un arco y flechas, y el tercero está de pie, orinando.

El autor anónimo de este último xilograbado muestra en los planos del fondo una escena de un indio desnudo que está cortando partes humanas: una pierna, un brazo y una mano se pueden ver sobre una mesa, y a al lado del indio, una mujer que lo ayuda. Atrás de ellos aparecen dos cabañas de madera, una cilíndrica y otra hexagonal con ventana y con puerta, pero estas viviendas de nativos no corresponden a las descripciones de Américo Vespucio y probablemente son una invención del artista.

La tercera estampa, aunque no tiene un nexo directo con las otras dos, se podría ver como la conclusión lógica del trágico episodio del joven europeo, quien terminó muerto, rebanado en pedazos y devorado por los indios. La descripción de

46 "Cuatro Navegaciones", en Vespucio, op. cit., p. 104.

la *Carta de Sevilla,* que le fue enviada a Lorenzo De Medici el 18 de julio de 1500, es apropiada para el tercer xilograbado:

> [...] era gente diferente de la nuestra porque no tienen ninguna barba, no se visten con ropa alguna, así los hombres como las mujeres. Andan como salieron de los vientres de sus madres, no cubren ninguna verguenza, son diferentes de color, son de color parda o leonina y no son blancos, de modo que, teniendo miedo de nosotros, todos se metieron en el bosque, y con gran trabajo por médio de señales los atraímos y conversamos com ellos, y creemos que eran de uma tribu llamada caníbales, siendo que la mayor parte de ellos o todos viven de carne humana, y esto tenga por cierto Vuestra Magnificencia.
>
> No comen unos a los otros, más navegan en ciertos navios que poseen y que llaman de canoas y van a buscar la presa en las islas o en tierra de una tribu enemiga, o de otra que no lo sea. No se comen a ninguna mujer, más las conservan como esclavas. De eso tenemos certeza porque aconteció muchas veces, en muchos lugares donde encontramos tales gentes, vimos cráneos de algunos hombres que se habían comido y ellos no lo negaban, siendo que eso decían sus própios enemigos, que continuamente estaban com temor de ellos. Son gentes de gentil complexión y de bela estatura; andan completamente desnudos. Las armas que cargan son arcos, flechas y rodelas. Son bastante resistentes y de gran coraje. Son hábiles lanzadores de setas.[47]

Los xilograbados traen innovaciones con relación al indio, que ahora aparece sin barba y desnudo, más ajustado a las descripciones. Las indias se representan como figuras clásicas y adquieren relevancia, se les atribuyen cuerpos voluptuosos, cabellos largos, collares y actitudes típicamente seductoras. Susan Milbrath afirma sobre esta imagen lo siguiente:

> The sailor faces three seductive women, who resemble the three graces in Botticelli's *Primavera* (1477) and the three nude women in

[47] "Carta de Sevilla", en A. Vespucio, op. cit., p. 138.

> Lucas Cranach's 1508 woodcut, *The Judgment of Paris.* Although the Strasburg artist clearly derived the scene from *Four Voyages,* this text does not specifically mention three women, thus the artist subtly adds a visual link with classical themes, casting the New World in the realm of the Golden Age of classical antiquity.[48]

Con los xilograbados de Estrasburgo, la imaginería del canibalismo gana nuevas connotaciones y más detalles, como los que muestran indios en el acto de despedazar el cuerpo de la víctima y un hacha pequeña sobre un mesón de madera. La mujer india adquiere una relevancia negativa en el episodio, en tanto que las figuras femeninas atraen disimuladamente al muchacho europeo y lo matan por la espalda, y también será una mujer la que ayuda al indio a descuartizar el cuerpo sobre la mesa.

Esta escena de las mujeres indias hace una analogía con la leyenda de las sirenas, que con su belleza física y su canto atraen a los hombres y sus barcos para después devorarlos. Aquí las "nuevas sirenas" son las nativas que seducen al europeo con su desnudez y sus encantos, llevándolo a la perdición, aunque otras asociaciones mitológicas posibles son las Harpías y las Amazonas.

Los tres xilograbados poseen un contenido erótico y misógino, y más específicamente el segundo, que muestra a las mujeres matando al muchacho. Esta misoginia encuentra sus raíces en la Antigüedad Clásica y recorrió la Edad Media, construyendo estereotipos de mujer negativa,[49] traicionera, castradora y devoradora de hombres,[50] el símbolo del mal, el *instrumentum diaboli*[51] que lleva al hombre a la perdición, de la misma forma que Eva lo hizo con Adán en el Edén.[52] El libro del *Eclesiástico* se refiere a la mujer en los siguientes términos: "[...] Poca maldad es comparada con la de la mujer, caiga sobre ella la suerte de los pecadores. Como una ladera arenosa para los pies de un viejo, así es una mujer habladora para un marido

---

48 Milbrath, op. cit., p. 8.

49 Jeffrey Richards. Sexo, desvio e danação. As minorias na Idade *Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 1995, p. 83.

50 Jean Delumeau. História do medo em Ocidente 1300-1800. Uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras; 1989, p. 313.

51 Mario Pilosu. A mulher, a luxúria e a igreja na Idade Média. Lisboa: Estampa; 1996, p. 29.

52 Gênesis 3, 1-24.

tranquilo. No te dejes prender por la belleza de una mujer, no te apasiones por una mujer... Fue por la mujer que comenzó el pecado, por su culpa todos morimos.[53]

La sensualidad, la lujuria y los bajos instintos caracterizan la imagen negativa e imperfecta de la mujer, como lo resalta el *Malleus Maleficarum*:

> [...] Más la razón natural está en que la mujer es más carnal que el hombre, lo que se evidencia por sus muchas abominaciones carnales. Y conviene observar que hubo una falla en la formación de la primera mujer, por haber sido ella creada a partir de una costilla curva, o sea, una costilla del pecho, cuya curvatura es, por así decirlo, contaria a la rectitud del hombre. Y como, en virtud de esa falla, la mujer es animal imperfecto, siempre decepciona y miente.[54]

En las estampas de la edición de Estrasburgo aún permanecen ciertos elementos establecidos desde el xilograbado de Johan Froschauer, los cuales serán convencionalizados en las imágenes de los amerindios. Por un lado, se encuentran las muestras de canibalismo, como el brazo y la pierna rebanados, y por el otro, la figura maternal de la india que cuida a su hijo; estos elementos se remiten a las imágenes del buen salvaje de los bosques[55] (figura 18).

Figura 18.
Detalles de la india que cuida a su hijo.
Izquierda: Johann Froschauer, *Imagen del Nuevo Mundo*, Xilograbado, 1505.
Derecha: Anónimo, *Lettera de America Vespúcio*, xilograbado, Strassburg, 1509.

[53] Eclesiástico 25, 20-21 y 24.

[54] "Cuestión vi, Sobre las Brujas que copulan con Demonios. Por qué principalmente las Mujeres se entregan a las supersticiones diabólicas". Heinrich Kramer y James Sprenger. Malleus Maleficarum. O martelo das feiticeiras. Río de Janeiro: Rosa dos Tempos; 1993, p. 116.

[55] "[...] The nude female suckling a baby may relate to medieval images of wild folk [...]" Milbrath, op. cit., p. 7.

Los primeros grabados sobre canibalismo en el Nuevo Mundo que ilustran las *Cartas de Américo Vespucio* generaron una imagen negativa de sus habitantes, y los relatos y estampas —especialmente el episodio del marinero muerto y devorado por las indias— provocaron un gran impacto e hicieron que la mujer india comenzara a aparecer con mayor frecuencia en la iconografía del canibalismo, específicamente en actitudes de perversión, ansiedad y ferocidad. La mujer, de simple participante pasó a ser una figura destacada en xilograbados posteriores, como en el relato de Hans Staden (1557), y se volvió protagonista en los grabados de Theodoro de Bry (1592), como veremos más adelante.

Las estampas que ilustran las diferentes ediciones de las *Cartas de Vespucio* contienen los elementos básicos que serían heredados y estarían presentes en la iconografía del canibalismo del indio durante todo el siglo XVI: las mesas de sacrificio, el hacha, los cuerpos de las víctimas descuartizados o siendo retajados, las partes humanas colgadas, las indias voluptuosas de cabellos largos haciendo referencia a la lujuria o a la maternidad. Finalmente, los episodios caníbales se van a presentar como escenas cotidianas en la vida del habitante del Nuevo Mundo.

Capítulo 2

El retorno de Gog y Magog

Los mapas y monstruos de Martin Waldseemüller

En la cartografía de Martín Waldseemüller (1470-1521) de la segunda década del siglo XVI, se puede recorrer todo el proceso de adaptación y ajuste cultural para asimilar la existencia de un nuevo continente. Las nuevas tierras poco a poco van ganando un delineamiento propio como un continente de caníbales y monstruos. Waldseemüller, a través de las viñetas que acompañan sus mapas, va a recrear escenas sobre canibalismo de los habitantes del Nuevo Mundo recibiendo una influencia directa de las cartas y estampas de los viajes de Vespucio.

Durante el Renacimiento, las élites cultas tuvieron el interés por rescatar los conocimientos geográficos de los griegos, siendo la *Geografía* de Claudio Ptolomeo (siglo II) una de las obras más leídas y traducidas del griego para el latín en la primera década del siglo XV, recibiendo paulatinamente *mapas-mundi* y cartas parciales, las *Tabulas Novas*.

La *Geografía* de Ptolomeo es muy importante, porque sería el vehículo para la divulgación de los avances del conocimiento cartográfico, aunque los textos y mapas originales eran obsoletos y ya habían sido superados. Las sucesivas ediciones de la obra diseminaron los modernos mapas diseñados por los cartógrafos europeos, directamente informados por los viajes de expansión y conquista.[1]

---

[1] *O Tesouro dos Mapas. A cartografia na Formação do Brasil.* São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos; 2002, p. 80.

Figura 1.

El homenaje a Américo Vespucio no se limitó al nombre del continente, sino que también aparece retratado al lado del legendario geógrafo griego Claudio Ptolomeu (97-164). Vespucio aparece en la parte superior derecha al lado de un pequeño mapa con la Cuarta Parte, el Nuevo Mundo. En el área superior izquierda Ptolomeu está retratado con un pequeño mapa de las tres partes del mundo: Europa, Asia y África. Martin Waldseemüller. *Universalis Cosmographia Secvndvm Ptolomaei Traditionem et Americi Vespucci Aliornunque Ilustrationes.* Saint Dié. 129 x 232 cm, 1507.

En el prefacio *Cosmographia Introductio,* edición de la *Geografía* de Ptolomeu de 1507, Waldseemüller dio el nombre de *América* a las Nuevas Tierras descubiertas, basado en los relatos de la *Quattvor Americi Vesputii Navigationes.* En esta edición, el geógrafo y cartógrafo incluye un mapamundi, la *Universalis Cosmographia Secvndvm Ptolomaei Traditionem et Americi Vespucci Aliornunque Ilustrationes* (figura 1), donde, por primera vez, aparece la Cuarta Parte del mundo llamada "América".

En una edición posterior de la *Geografía,* hecha en Estrasburgo en 1513, Waldseemüller incluye el primer mapa sobre el Nuevo Mundo, la *Tabula Terre Nove* (figura 2). En este mapa, el alemán intentó corregir su equívoco; ya no aparece la designación "América" y sí *Terra Incognita.* En la parte izquierda central aparece un texto en latín indicando que "[...] estas tierras fueron descubiertas por el genovés

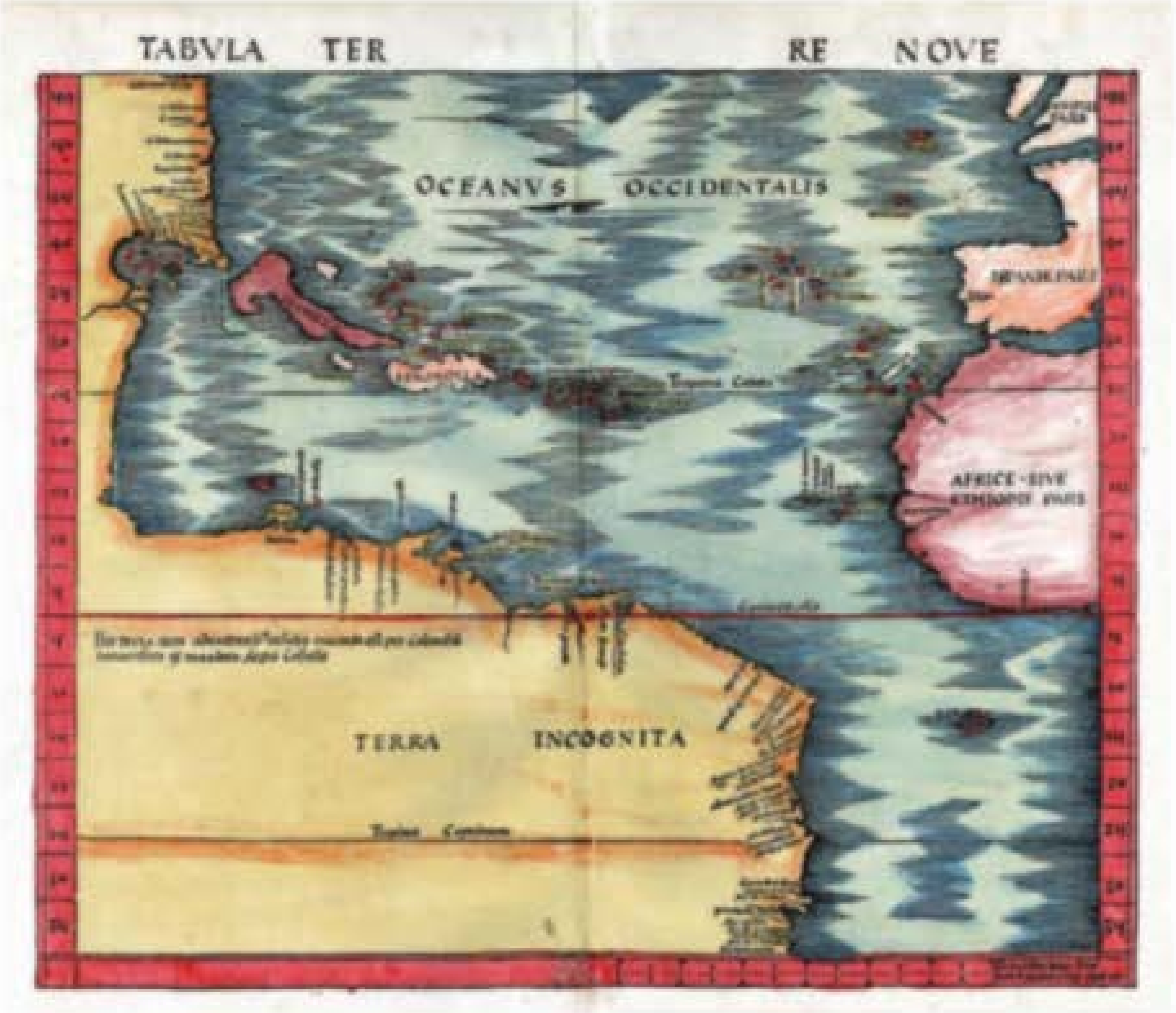


Figura 2.

El Nuevo Mundo aquí representado está limitado por los 45° latitud norte y 35° latitud sur. El mapa describe el litoral Atlántico de las áreas exploradas. Martin Waldseemüller. *Tabula Terre Nove*. Strassburg. Xilograbado pintado con acuarela, 43,5 x 60,5 cm. Bibliothèque Nationale, Paris, 1513.

Colón por orden del Rey —en verdad Reina— de Castilla". De todas maneras, la corrección de Waldseemüller llegaría seis años más tarde, cuando el nombre de *América* para el Nuevo Mundo ya había sido asimilado.

En 1516, el canónigo de la iglesia de *Saint-Dié* imprimiría doce trabajos de las mismas dimensiones de la *Universalis Cosmographia* de 1507 para la *Carta Marina Navigatoria Portugallen.*[2] Basado en la plancha *Tabla Terra Nove* se edita un mapa, donde se anexa un grabado, el *Terra Canibalorum* (figura 3).

En este mapa aparecen las áreas descubiertas del Caribe y de Tierra Firme. El pequeño xilograbado aparece localizado entre Venezuela y las Guyanas; en la figura

2 Jean-Louis Augé. dir. *Image du Nouveau Monde en Francia*. Paris: Éditions de La Martinière; 1995, p. 100.

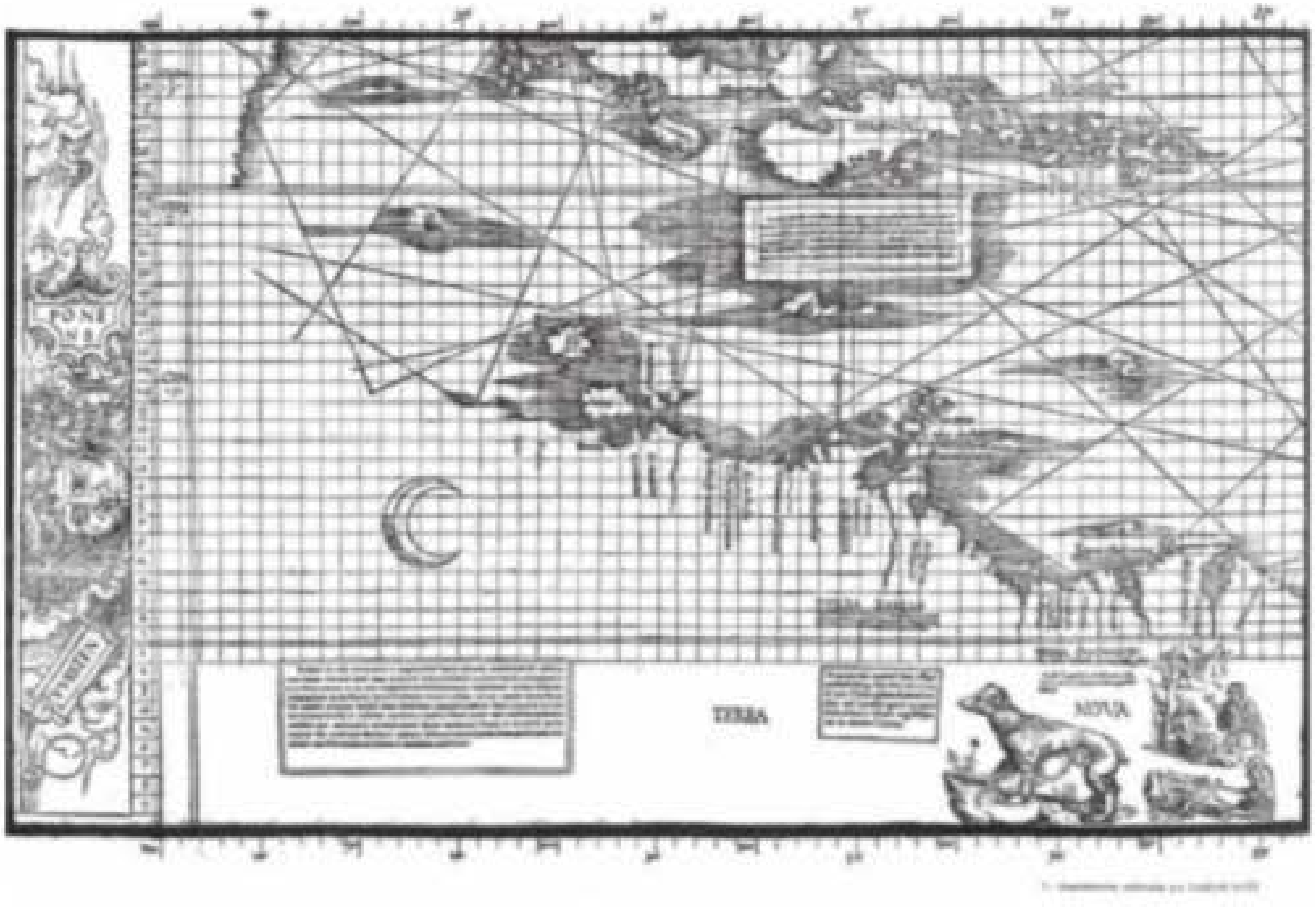


Figura 3.
Martin Waldseemüller. *Terra Canibalorum*. Detalle de la *Carta Marina Navigatoria*, 129 x 232 cm. Saint-Dié, 1516.

aparece un monstruo peludo cuadrúpedo y tres caníbales devorando un cuerpo humano. Además, partes humanas aparecen colgadas en un árbol y otros miembros como piernas, brazos y manos son preparados en brocheta. Los tres caníbales son representados como hombres barbados y vestidos con faldas de plumas. Dos caníbales aparecen cerca del árbol, y un tercero, cerca del fuego. Un caníbal está sentado, recostado contra un árbol con la mano elevada hasta la boca; un segundo personaje, de pie, con el brazo extendido, llevando una víctima a sus espaldas, y un tercer hombre, sentado cerca del fuego, asando una brocheta con partes humanas.

El xilograbado de Sébastien Brant, que ilustra la *Esopi appologi sive mythologi cum quibusdam carminum et fabularum* de 1501, se revela mucho más próxima del xilograbado de la carta de Martin Waldseemüller (figura 4). Los dos salvajes barbados que devoran las vísceras de un cuerpo son muy similares en la forma y en la postura de los dos caníbales que están debajo del árbol, presentados en la *Carta Marina Navigatoria*.

Figura 4.
Sébastien Brant. "*De anthropophagis*". *Esopi apologi sive mythologi cum quibundam carminum et fabularum additionibus*. Xilograbado. Jacobus de Phortzheim, folio 179, Universitätsbibliothek Basel. Basel, 1501.

Se perciben las similitudes entre las dos figuras de la derecha de Sébastien Brand y las dos de Waldseemüller. La posición del caníbal de Waldseemüller, que está recostado contra el árbol, lleva la mano a la boca, de la misma forma que lo hace el salvaje que está agachado en el xilograbado de Brand; la posición de la pierna estirada también es idéntica a la del caníbal de la carta del Canónigo. En las dos imágenes, coinciden las figuras que están de pie, aproximándose en la posición de los brazos.

Otra viñeta incluida en la *Tabla Terre Nove* de Waldseemüller sería impresa por el geógrafo, astrólogo y médico francés Laurentius Friess o Lorenz Fries (1490-1532) para una edición de la *Geografía* de Ptolomeu, que solo saldría en 1535 (figura 5). Lorenz Fries[3] fue uno de los productores de imágenes más fascinantes sobre el canibalismo de los Amerindios. En 1522 imprimó el mapa de la versión de 1513 de Waldseemüller, adicionando más textos explicativos y colocando el grabado de los

[3] Lorenz Fries era el responsable de la revisión de los mapas que Waldseemüller incluyó en sus ediciones de la *Geografía* de Ptolomeu.

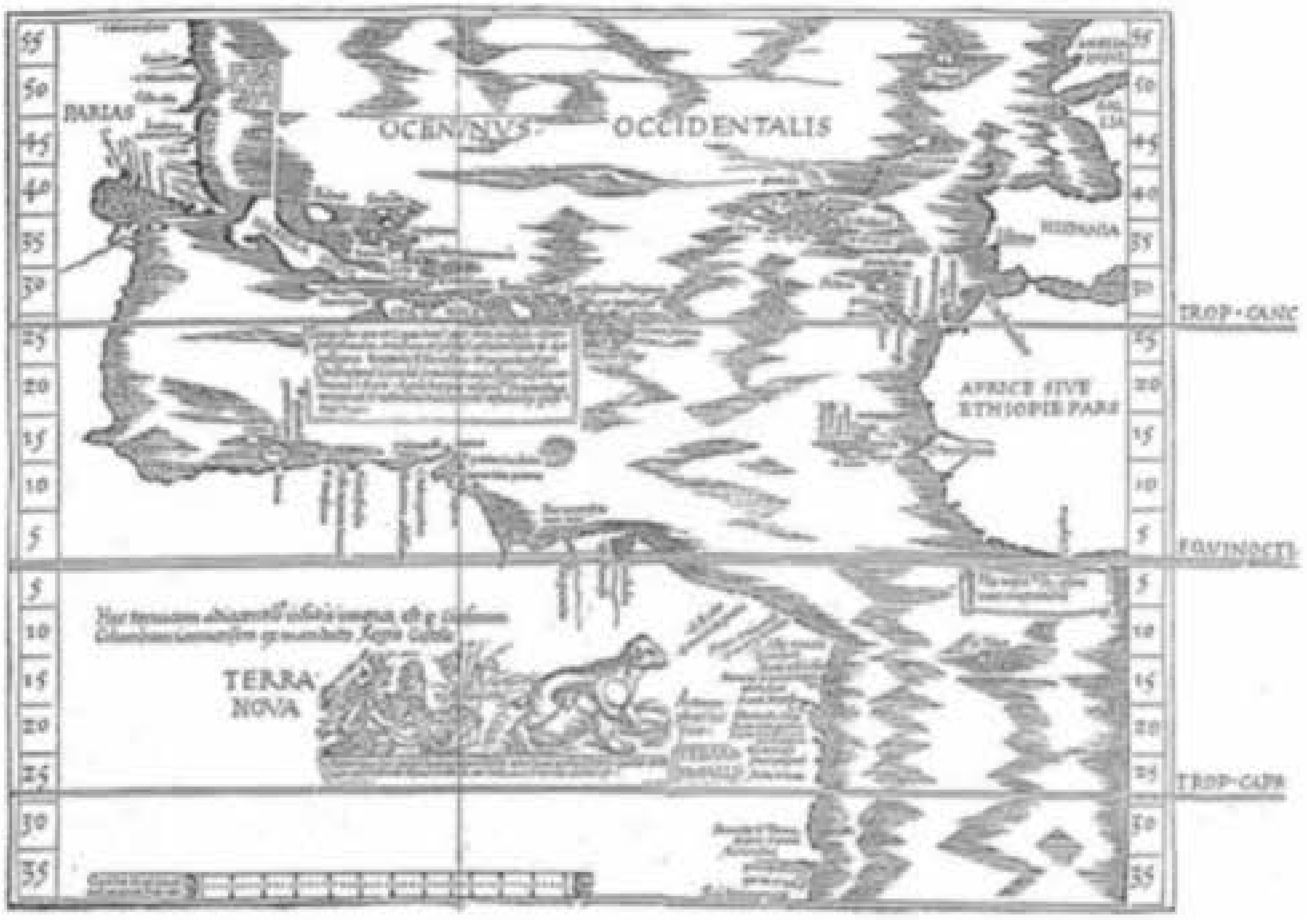


Figura 5.
Lorenz Fries/Martin Waldseemüller. *Terra Nova.* Xilograbado, 28 x 42 cm. 1541. Este mapa es igual al impreso en 1522.

caníbales del mapa de 1515, por primera vez representados en la cartografía y en las tierras de Brasil.[4]

El dibujo del xilograbado, que aparece complementando la *Tabla Terre Nove,* hecho por el impresor Lorenz Fries, está al lado de cartuchos como *Terra Brasilis* y *Terra Papagalli.* La imagen es similar a la del mapa de 1516, solo que más elaborada y espejada. Las diferencias entre los dos xilograbados son más bien pocas. En la viñeta de Fries,[5] las imágenes de los caníbales y del monstruo aparecen como una continuidad, mientras que la de Waldseemüller de 1516 aparece separada, como tres episodios aislados.

---

4 O Tesouro dos Mapas. A cartografia na Formação do Brasil. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos; 2002, p. 80.

5 Cerca de Inglaterra se encuentra una isla llamada *Brazil,* que ya aparecía en la Edad Media en la descripción de los viajes de San Brendan.

La imagen de 1522 es más detallada, el piso es diferente, y el árbol no tiene la importancia que tenía en el xilograbado de 1515. A pesar de continuar exhibiendo las partes retajadas de un ser humano con mayor claridad, esta imagen del árbol con los miembros humanos va a tener tal impacto, que será constantemente repetida tanto en los grabados como en la cartografía de la época.

El xilograbado de Lorenz Fries es prácticamente una versión más sofisticada del hecho por Waldseemüller años antes; en ella aparecen, atrás del monstruo-hembra, tres personajes: dos hombres y una mujer, todos vestidos con faldas de plumas, y los hombres lucen barbados. El hombre que está de pie carga un cuerpo humano desnudo en sus espaldas, una mujer aparentemente viva todavía. Los otros dos caníbales aparecen sentados cerca del fuego. La mujer degusta una mano, mientras el hombre asa en brocheta un brazo y una pierna. En el plano del fondo, aparece un árbol nuevamente con miembros colgados: una pierna y una cabeza de un hombre de barbas, el dueño del cuerpo que está siendo devorado.

Partes humanas colgadas en árboles

La presencia de partes humanas colgadas y prontas para ser devoradas por indios barbados y vestidos con plumas no deja dudas sobre la fuente de inspiración de Martin Waldseemüller y Lorenz Fries: el xilograbado presenta los elementos esquemáticos básicos de las escenas de los caníbales de los grabados de las ediciones ilustradas de Américo Vespucio. Las viñetas de los mapas tienen influencia del xilograbado de Johann Froschauer, *Imagen del Nuevo Mundo*, editada en Augsburgo en 1505.

No es novedad la influencia que tuvieron las cartas *Mundus Novus* y la *Quatuor Navigationes,*[6] en Waldseemüller, llegando al punto de bautizar las nuevas tierras de *América* basadas en estas fuentes, como antes fue mencionado. Es importante

---

[6] Las cartas atribuidas a Américo Vespucio tuvieron mucha difusión, y entre las más famosas en la época, estuvo la *Mundus Novus*, basada en la *Carta de Lisboa*, tenida como autentica. La *Mundus Novus* ha generado muchos debates con relación a su autenticidad; tal vez sea hasta un fraude, según algunos estudiosos. Sin embargo, acabó siendo más leía y difundida que las cartas consideradas verdaderas y de autoría comprobada de Américo Vespucio: la *Carta de Sevilla* y la *Carta de Lisboa*. Con el éxito que tuvo la *Mundus Novus*, surgió una versión ampliada, la *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovale in quatro suoi viagge*, que, aún sin tener la misma repercusión, ciertamente debe de haber llegado a las manos de Waldseemüller.

anotar que la *Quatuor Navigationes* fue impresa por primera vez en Saint Dié, la ciudad donde Waldseemüller trabajó y fue canónigo.

> [...] Más un ejemplar que llegó a Lisboa fue enviado para París y de allá a Saint-Dié, la pequeña ciudad entre los sombríos bosques de la región de los Vosges, a medio camino de Estrasburgo y Freiburgo, donde la *Lettera* renació. Traducida al latín y rebautizada *Quatuor Americi Vesputti Navigationes*, fue reeditada junto con una revisión de las obras recientemente redescubiertas de Ptolomeo, traducidas del griego. Lanzada el siete de abril de 1507, la edición de la *Quatuor Navigationes* con las obras de Ptolomeo fue un éxito inmediato. Antes del final de aquel año hubo siete reimpresiones [...].[7]

El siguiente fragmento de la *Quatuor Navigationes*[8] ayuda a entender las viñetas de los mapas:

> [...] raramente comen otra carne que no sea humana y se muestran tan deshumanos y brutales al devorarla, que superan a las fieras y a los animales. Hombres y mujeres sin distinción se comen a todos los enemigos que matan o mantienen prisioneiros con tal ferocidad, que nada más cruel y brutal se puede decir o ver. Yo mismo com frecuencia en varios locales tuve la ocasión de verlos así feroces y deshumanos, y ellos se admiraban de nosotros que bajo ninguna circunstancia comíamos a nuestros enemigos [...].[9]

---

7 Eduardo Bueno. Introdução à Quatro Navegações. En: Americo Vespúcio, Novo Mundo. As cartas que batizaram a América. São Paulo: Planeta; 2003, p. 58.

8 La *Quatuor Navigationes* llegó a tener un mayor éxito editorial que la *Mundus Novus*. Sobre la autenticidad de estas cartas, existen puntos divergentes y se han tenido muchas discusiones; hasta el número de los viajes realizados por Vespucio forman parte del debate. Al parecer, él solo realizó tres navegaciones y no cuatro. Lo que es relevante para esta investigación es que estas cartas son las primeras descripciones sobre indios con costumbres caníbales en el Nuevo Mundo, y las primeras imágenes que ilustran esas costumbres que irán a influenciar durante los años siguientes la representación iconográfica de los indios del Caribe y Brasil. Ronaldo Vainfas resume oportunamente la influencia de las cartas: "Foi nela que, com cores exageradas, Vespúcio falou de sua experiência na costa brasílica, louvou as excelências da terra, sugeriu a proximidade do paraíso terrestre e descreveu os indígenas, seus costumes e ritos, com grande ênfase no canibalismo e na libidinagem dos nativos [...]". Ronaldo Vainfas. Verbete *Américo Vespúcio*. En: Ronaldo Vainfas. dir. Dicionário do Brasil Colonial (1500-1808). Rio de Janeiro: Objetiva; 2000, p. 38.

9 Vespucio, op. cit., p. 78.

Las brochetas de carne humana y la presencia de la fiera monstruosa al lado de los indios caníbales, en las viñetas de los mapas, no aparecen en las estampas anteriores sobre el canibalismo del Nuevo Mundo. En los mapas surgen también partes humanas colgadas en árboles. En la carta *Mundus Novus* ya era descrita la costumbre de los aborígenes de colgar carne en sus casas: "[...] vi carne humana salada suspendida en las vigas de las casas, como es costumbre entre nosotros colgar tocino y carne porcina [...]".[10]

Antonio Pigafetta también cita la costumbre de colgar carne humana y ahumarla, para después consumirla. En su crónica del viaje Magallanes comenta sobre estas prácticas indígenas "[...] No le comen de inmediato; cada uno corta un trozo y lo lleva a casa, poniéndolo a ahumar. Después de 8 días corta un pedacito, comiéndole asado junto a otras cosas en memoria de sus enemigos. Esto me contó Juan Carvalho el piloto, que viajaba con nosotros y vivió en esta tierra cuatro años [...].[11]

La representación de árboles con miembros humanos colgados y la presencia de brochetas de carne humana presentes en los mapas de Martin Waldseemüller y Lorenz Fries van a invadir e influenciar las imágenes de la cartografía del siglo XVI. La costumbre de colgar partes humanas en los árboles no tendría un sustento etnográfico. Los relatos hablan siempre de carnes colgadas en las casas y no en los árboles. Creo que la respuesta a este dilema puede ser hallada en el proceso de transformación operado en la imagen a partir de copias sucesivas. Cuando se comparó anteriormente las estampas de Froschauer (1505) y Doesborch (1509) se había notado la transformación de la viga de madera de la cabaña de los aborígenes, donde las partes humanas estaban colgadas en un árbol en la imagen de Doesborch. Comparado con otras, especialmente de la cartografía alemana, como las de Waldseemüller, Fries y Holbein, se encuentran varios puntos en común (figura 6).

El árbol seco, sin hojas, de la viñeta de Waldseemüller (D) sigue la forma estructural en "Y", ya tímidamente insinuada en el tronco que forma el pilar de la cabaña en el xilograbado de Froschauer (A) y aún más definido en Doesborch (B). Además, es la imagen de este último, en donde se perciben adiciones nuevas como las ramas finas saliendo del tronco más grueso. En el árbol de Waldseemüller, los troncos principales en forma de "Y" también están acompañados por muchas ramas finas.

---

10 Ibid., 44.

11 Antonio Pigafetta. La primera vuelta al mundo. Las mejores crónicas marinas I. Buenos Aires: Ameghino; 1998, p. 43.

A. B. C. D. E. F.

Figura 6. Detalle de los árboles con partes humanas colgadas por indios caníbales. A. Johann Froschauer, *Imagen del Nuevo Mundo*. Xilograbado, 1505. B. Doesborch, Pareja Tupinambá. Xilograbado. 1509. C. Martin Waldseemüller, *Terra Canibalorum*, 1516. D. Lorenz Fries / Martin Waldseemüller, *Terra Nova*. 1541. E. Hans Holbein, *Novus Orbis Regionum*. Osher Map Library, Smith Center for Cartographic Education, University of Southern Maine. Xilograbado. Basel, 1532. F. Diogo Homem, *Quarta Orbis Pars. Mundus Novus*. 1558.

En las viñetas de los mapas, el número de miembros colgados aumentó mucho con relación a los dos miembros iniciales (cabeza y pierna) de los grabados de Froschauer y Doesborch. Entre las muchas partes cortadas y colgadas en los árboles, todavía se destacan una cabeza y una pierna en una de las ramas, como se puede comprobar en los mapas de Waldseemüller (C-D), Fries (D), Holbein (E) y Diogo Homem (F). En la cosmografia de Holbein, la cabaña hecha con ramas sustituye al árbol como lugar para colgar las partes retajadas.

Figura 7.
Árbol de ahorcados. Jacques Callot, *Misères et les Malheurs de la Guerre*. Lámina 11. Agua-fuerte, Paris, 1633.

No se puede negar la similitud iconográfica entre los árboles de los indios caníbales con partes humanas colgadas que aparecen en las cosmografías y los árboles llenos de muertos de las guerras de religión que asolaron a Europa durante los siglos XVI y XVII. Esto puede ser comprobado en la serie *Misères et les Malheurs de la Guerre* de Jacques Callot (figura 7).[12] Uno de los grabados de Callot muestra un árbol gigantesco, del cual están colgados docenas de cuerpos. En la parte inferior, otras víctimas están siendo preparadas para ser también ahorcadas. La escena aterradora y macabra del árbol adornado con cadáveres de las guerras de religión está próxima de los árboles llenos de partes humanas de los amerindios.

Con relación a la presencia de las brochetas, el padre Joseph de Anchieta registra esta costumbre en la carta dirigida al General Diogo Lainez en enero de 1565: "[...] finalmente lo llevaron fuera y le quebraron la cabeza, y junto con él mataron a otro contrario, que luego despedazaron con gran regocijo, sobretodo de las mujeres, que andaban cantando y bailando, otras con palos puntiagudos

[12] Charles Zika, analizando la iconografía de la brujería del siglo XVI y XVII, encuentra conexiones entre las imágenes del canibalismo americano, la brujería europea y las crueldades perpetradas en las guerras religiosas. Charles Zika. Body Parts, Saturn and Cannibalism: Visual Representations of Witches. Assemblies in the Sixteenth Century. En: Le Sabbat des Sorciers em Europe (XVe –XVIIIe Siecles). École Normale Superieure de Fontenay-ST. Cloud, 4-7 November 1992, p. 16.

atravesaban los miembros cortados y otras se untaban las manos con la grasa de los sacrificados [...]".[13]

Contrariamente, Jean de Léry, en un fragmento de su *Viaje a la Tierra del Brasil*, cuestiona este tipo de costumbre, atribuida a los indios en las imágenes de las cosmografías universales, llamando la atención al hecho de que los indios no conocían ese procedimiento de asar carnes:

> [...] Me limitaré a refutar el error de aquellos que, como se puede ver en sus mapas universales, no solamente nos representaron a los salvajes del Brasil asando carne humana en brochetas como lo hacemos con la de carnero y otras [...] Tanto los brasilianos desconocían nuestro modo de asar, que cierto día al vernos en una aldea asando aves en brocheta se burlaron de nosotros y se rehusaron a creer que un ave así, continuamente volteada se fuera a cocinar, solo lo admitieron al final por la comprobación del hecho [...].[14]

Las brochetas usadas para preparar la carne serían, pues, imágenes comunes dentro de la iconografía europea, que acaban siendo trasladadas a las representaciones del Nuevo Mundo y, por lo tanto, desconocidas de los indígenas. Estos problemas serán abordados con las imágenes de Holbein y Münster.

Las carnicerías de Fries, Holbein y Münster

Lorenz Fries hace un famoso xilograbado entre 1525 y 1527 sobre caníbales con cabeza de perro (figura 8). En el centro de un paisaje apacible, se destacan dos *cinocéfalos* retajando un cuerpo humano en una especie de carnicería. El primero de ellos empuña un hacha pequeña, con la que acaba de cortar los pedazos restantes del cuerpo, y sobre la mesa, todavía se puede ver una cabeza y, tal vez, lo que resta de una pierna. Un segundo cinocéfalo parece recibir las partes que el primero corta. En la parte su-

---

[13] José de Anchieta. Cartas: informações, fragmentos históricos e sermões. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia, São Paulo: Universidade de São Paulo; 1988, p. 226.

[14] Jean de Léry. Viagem à Terra do Brasil. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia , São Paulo: Universidade de São Paulo; 1980, cap. XV, p. 199.

Figura 8.
Lorenz Fries. Caníbales con cabeza de perro, *Uslegung Der Mer Carthen*. Xilograbado. Strassburg, 1525-1527.

perior de ese improvisado matadero, se ve una especie de tendedero con miembros humanos colgados, probablemente partes de la víctima recientemente sacrificada. Al lado derecho del xilograbado, aparece el interior de una cabaña, donde otro caníbal con cabeza de perro devora ávidamente partes de un cuerpo. A la izquierda, un cuarto cinocéfalo recién llegado tiene una vara en las manos, con la que parece conducir una montura, un animal híbrido, cuerpo de caballo, pescuezo y rosto de camello[15] y cuernos curvos.[16] Prisionera a él, una figura que parece ser una mujer está atada de pies y manos, indicando que será la próxima víctima de un futuro festín.

Este xilograbado de Fries sobre los habitantes del Nuevo Mundo está influenciado por los relatos medievales de Marco Polo, y especialmente los escritos de Mandeville.[17] Pero, ¿por qué Colón y después Fries harían esta analogía? Seguir el rastro de los *cinocéfalos* puede darnos indicaciones sobre la construcción de la imaginería de la antropofagia medieval y sus repercusiones en el canibalismo del Nuevo Mundo.

La conexión entre los indios caníbales del Nuevo Mundo y los legendarios hombres con cabeza de perro devoradores de carne humana fue hecha inicialmente por Colón, en el diario del Primer Viaje, el domingo 4 de noviembre de 1492: "[...] Entendió también que lejos de allí había hombres de un solo ojo y otros con cara de perro, que eran antropófagos y que, cuando capturaban a alguien, lo degollaban, be-

15 Pigafetta describe un animal en sus crónicas, próximo a la imagen del grabado del cual tuvo noticia en la Patagonia: "[...] tiene la cabeza y las orejas grandes como una mula, el cuello y el cuerpo del camello, las piernas del ciervo y la cola del caballo, cuyo relincho imita: hay muchísimos en esta tierra [...]". Pigafetta, op. cit., p. 49.

16 Este animal fue identificado equivocadamente por algunos autores como una llama suramericana. Debe aclararse que solo hasta la década del 30 del siglo XVI, los europeos entrarían en contacto con estos animales en los andes, por lo tanto, mucho tiempo después de realizado el xilograbado.

17 Philip P. Boucher. Cannibal Encounters. European and Island Caribs, 1492-1763. Baltimore y London: The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 19.

biéndole la sangre y cortándole las partes pudendas [...]".[18] El lunes 26 de noviembre de 1492, nuevamente Colón hace referencia a los cinocéfalos: "[...] Toda la gente que encontró hasta hoy dice que siente el mayor miedo de los "caniba" o "canima" que viven en esa isla de 'Bohío'. No querían hablar por recelo a ser comidos, y no podían quitarles el miedo, pues decían que solo tenían un ojo y cara de perro [...]".[19]

En la carta de Colón,[20] se permean la visión de un Oriente visto como un paraíso, repleto de monstruos y riquezas, heredado de la Baja Edad Media, y que se trasladada al Nuevo Mundo,[21] Como Guillermo Giucci anota oportunamente:

> [...] Asia encarnó, con sus interiores ignotos, confines imaginarios e imperios formidables, el reino de los prodigios para los europeos de la Baja Edad Media. Lo maravilloso medieval se construyó de anomalías, desde monstruos pavorosos, como arimaspos y blemias, hasta paraísos. No obstante, del conjunto de elementos que lo formó se destacan los metales preciosos, en particular el oro y la plata... implicaban un desplazamiento de lo impreciso a lo identificable. Insertada en un escenario de ilusiones, esta transición de lo desconocido a lo deseado desembocó, en una primera etapa de la conquista, en el horizonte de lo extraordinario [...].[22]

El Oriente era el lugar por excelencia de lo maravilloso.[23] La visión del Oriente, las maravillas de la India, el *Mare Clausum* (Índico), en la concepción medieval está basado en fuentes helenístico-latinas y en las descripciones legendarias iniciadas por Ctésias de Cnido y Megástenes en el siglo IV a. C. Le Goff afirmaba: "El océano

---

18 Cristovão Colombo. Diários da Descoberta da América: As quatro viagens e o testamento. Tradução de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM; 2001, p. 71.

19 Ibid., p. 81.

20 Francisco Morales Padrón. *Teoría y leyes de la Conquista. Madrid: Cultura Hispánica, Centro Iberoamericano de Cooperación*; 1974, p. 149-154.

21 Sobre este tema, ver el libro de Paolo Vignolo. Cannibali, giganti e selvaggi. Creature mostruose del Nuovo Mondo. Milano: Bruno Mondadori; 2009.

22 Guillermo Giucci. *Viajantes do Maravilhoso. O novo Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras; 1992, p. 13.

23 Laura de Mello e Souza. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: Feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial*. São Paulo: Companhia das Letras; 1986, p. 24-25.

Índico es el mundo cerrado del exotismo onírico del Occidente medieval, el *hortus conclusus* de un paraíso lleno de encantamientos y de pesadillas [...]".[24]

Entre las razas de seres monstruosos heredadas por Plínio y Solino, los seres con cabeza de animal figuraron entre los más famosos durante toda la Edad Media. Sobre los *cinocéfalos,* San Agustín comenta: "Que diré de los *Cinocéfalos,* cuya cabeza de can y el propio latido los hacen ser tomados más por animales que por hombres? [...]". [25] Isidoro de Sevilla también los describe: "Los *cynocéfalos* reciben este nombre por tener cabeza de perro; sus mismos ladridos ponen de manifiesto que se trata más de bestias que de hombre[s]. Nacen en la India [...]".[26]

Tanto Agustín como Isidoro, al transmitir las descripciones de los seres prodigiosos[27] de los viejos acervos geográficos de la Antigüedad, contribuirán a difundir estas criaturas en el imaginario medieval. En la Baja Edad Media, nuevamente ganarían gran importancia en los relatos de viaje de Mandeville, Marco Polo y Jourdain de Séverac, autores que también van a priorizar sus hábitos antropofágicos. La descripción de Colón es bastante próxima a la de los cinocéfalos, habitantes de la isla de Angamán referidos por Marco Polo:

> Angamán es una isla muy grande, sin ley ni rey. Los habitantes son idólatras, viven como los animales salvajes. Hemos de indicar una extraña visión de estas gentes. En esta isla, los hombres tienen cabeza y dientes de can, y su rostro se parece con el de los mastines. Son muy crueles y se comen tantos hombres como puedan capturar y que no sean de su tribu. Tienen especias variadas y abundantes. Se alimentan de arroz, leche y todo tipo de carnes. Las frutas que comen son muy diferentes a las nuestras [...].[28]

---

[24] Jacques Le Goff. Para um Novo Conceito de Idade Média. Tempo, trabalho e cultura no Ocidente. Lisboa: Estampa; 1980, p. 265.

[25] San Agustín. A Cidade de Deus, cap. xvi, 8.

[26] "[...] Cynocephali appellantur eo quod canina habeant, quosque ipse latratus magis bestias quam homines confiteur. Hi in India nascuntur [...]". Isidoro de Sevilla, Etymologiae, xi, 3.

[27] Sobre los seres prodigiosos en la obra de Isidoro de Sevilla, ver el articulo de Ruy de Olivierira Andrade Filho: A respeito dos homens e dos seres prodigiosos. Uma utopia do homem e de sua existência na obra de Santo Isidoro de Sevilha. En: Revista da USP, 1994. vol. 23, p. 77-83.

[28] Marco Polo. O Livro das Maravilhas. A descrição do Mundo, O Livro da Índia. 4.ª ed. Porto Alegre: L&PM; 1994. Parte xx: 173 Da ilha de Angamã, p. 173.

Desde muy temprano en la literatura antigua, como es el caso de la *Odisea,* ya se hacen referencias a la antropofagia vinculada a la monstruosidad. En el épico retorno de Ulises a su reino Ítaca, el héroe tiene que sobrevivir al gigante cíclope antropófago Polifemo. La enormidad es acompañada por la ferocidad y por el canibalismo.[29] Plínio, *El viejo* (siglo I d. C.) en la *Naturalis Historiæ,* relaciona las prácticas del consumo de la carne humana con lugares inhóspitos en que son frecuentes la presencia de seres monstruosos y criaturas fantásticas.[30]

La presencia de monstruos y pueblos que se alimentan de carne humana en las descripciones sobre Oriente están presentes en la tradición antigua greco-latina, y van a sobrevivir durante toda la Edad Media. Isidoro de Sevilha los describe así: "También la India engendra *cíclopes*. Y se les denomina "cíclopes" porque ostentan un ojo en medio de la frente. Se les designa también con el nombre de *agriophagitai,* porque sólo se alimentan con carne de fieras [...]".[31]

En un manuscrito iluminado de la llamada *Biblia de Arstein* del siglo XII, se presenta la visión medieval del mundo con respecto a los habitantes de las tierras distantes: Oriente, India, Libia, Etiopía y Cítia, siguiendo las descripciones de los seres prodigiosos descritos por Isidoro de Sevilla en las *Etymologiae,* XI, 3, 1-39 (figura 9).

Este manuscrito es muy importante, porque presenta una división geográfica y étnica: las razas monstruosas identificarían a los pueblos de las principales regiones del mundo. Debe destacarse que durante toda la Edad Media la teratología heredada de la tradición clásica sobreviviría formando parte de lo maravilloso, que se apoya en el desconocimiento. Pero no exige la concordancia entre el objeto y lo narrado.[32]

En el manuscrito iluminado, los *cinocéfalos*, los *cíclopes* y las *blemias* se destacan por sujetar animales en sus manos. Solo que para el caso de los dos primeros, estos aparecen a punto de devorar sus presas, reforzando la idea del apetito voraz, los *agriophagitai* (agriojagitai), "los devoradores de fieras" con que Isidoro identificaba a los *cíclopes*. En el manuscrito del siglo XII, esta característica también es trasladada a los *cinocéfalos*, que en la *iluminura* (miniatura) aparecen representados con más

29 Kappler. Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média, p. 178.

30 Pline, Naturalis Historiæ, Liber vi Continentur, situs, gentes, maria, oppida, portus, montes, flumina, mensuræ, populi qui sunt aut fuerunt, xx. Seres y Liber vii Continetur hominum generatio et institutio, atque inventio artium; ii. Gentium mirabiles figuræ, i.

31 [...] Cyclopes quoque eadem India gignit; et dictos Cyclopes eo quod unum habere oculum in fronte media perhibentur. Hi et dicuntur, propter quod solas ferarum carnes edunt [...]". Isidoro de Sevilla. Etymologiae, xi, p. 3, 16.

32 Giucci, op.cit., p. 14.

Figura 9.

Habitantes de las Tierras Distantes. En la fila superior, de izquierda a derecha, aparece un hombre con cara de perro *(cinocéfalo)* devorando un pequeño animal; a su lado, una mujer de un ojo *(cíclope* o *monoculi)*, tiene entre sus manos dos pequeños animales que aparentemente va a devorar. Al lado de esta, aparecen dos extraños seres con el rostro en el pecho (*blêmias)* y animales en sus manos, supuestamente habitantes de la India. El quinto ser, sin nariz, es localizado como habitante del "Oriente". En la segunda fila, descendiendo, aparece un hombre con el labio inferior hipertrofiado, que da la vuelta sobre su cabeza, también identificado como "oriental"; a su lado, una mujer cubierta con sus gigantescas orejas (*panoto)*, es designada como habitante de Citia. Después, vemos un ser del "Oriente", con la boca tan mínima, que solo puede ingerir comida por medio del orificio de una pequeña caña de avena; a su lado, un hombre sin pies *(ápodo)*. Después, un centauro coronado de Etiopía; al lado de él, un *sátiro*, con patas semejantes a las de las cabras, con los pies al revés, cuernos y una nariz de flauta; en la misma fila, hay etíopes. La última figura es identificada como natural de Libia, nombre con el que los griegos identificaban a África. Aparece un ser con un machete en la mano izquierda, y con las plantas de los pies al revés, contando con nueve dedos en cada uno *(antípodas)*. En la fila inferior, otro ser de Etiopía (*ciópode o skiópodai)* se protege del sol con su enorme pie; a su lado, un citio con cascos de caballo (*hipopodas)*, toca un instrumento rústico, una viola. A la derecha, aparece un gigante con cascos (*makróbioi)* de la India, y finalmente un pigmeo y una grulla que luchan, también localizados en la India. *The Arstein Biblie* de Premonstratensian Abbey, Arnstein. c. a. a de 1175. British Museum, London.

voracidad que los cíclopes, porque su presa ya está dentro de la boca.[33] Por lo tanto, las criaturas con cuerpo humano y cabeza de perro, como los *cinocéfalos*, o los seres con un ojo, como los *cíclopes*, eran bastante familiares en el Medioevo y tenían su tipología definida,[34] del mismo modo que su carácter destructivo y voraz.[35] Le Goff afirmaba: "Desde la Antigüedad griega, el monoculismo es el símbolo de la barbárie en Occidente, y los Cristianos medievales pueblan la India con Ciclopes [...]".[36]

El xilograbado de Fries va a integrar a los cinocéfalos del Oriente y sus características antropofágicas, y va a transportarlas a los caníbales del Occidente, demostrando la influencia y la vigencia de las leyendas y las tradiciones medievales, como señala Frank Lestringant:

> A intrusão de elementos com cabeça de cão no teatro do Novo Mundo traduz a impressionante força dos mitos legados pela Antigüidade. Mas ela opera, por outro lado, uma espécie de condensação fantasmagórica. Testemunhas do imaginário americano em seu estado arcaico, os açougueiros cinocéfalos de Estrasburgo conjugam o canibalismo real dos povos do Extremo-Ocidente com a suposta aparência canina daqueles do Oriente. Entre os dois, a ligação é feita por um jogo de palavras —*canis-caniba*.[37]

Si en los xilograbados de Vespucio se comenzaba a insinuar las mesas de sacrificio de las víctimas del festín caníbal, con Fries los lugares a los que las victimas serán llevadas van a ganar características de mataderos y carnicerías, con innumerables partes humanas retajadas y colgadas, configurando así la carne humana como dieta gastronómica de los nuevos cinocéfalos.

Entretanto, serán las impresionantes imágenes de Hans Holbein de la primera década del siglo XVI las que van a combinar muchas de las convenciones establecidas

---

33 Las catalogaciones de razas monstruosas aparecen en muchos tratados y obras durante toda la Baja Edad Media, como es el caso de la *Imago Mundi* de Pierre d´Ailly en el siglo XV.

34 "Os Pigmeus são o símbolo da humildade, os Gigantes são o símbolo do orgulho, os Cinocéfalos o símbolo das pessoas quesilentas, sendo assim reduzidos à humanidade vulgar. A domesticação processa-se ao longo de uma evolução que transforma as alegorias míticas em alegorias morais e que finalmente as degrada até ao nível da sátira social [...]". Le Goff, op. cit., p. 273.

35 Kappler, op. cit., p. 230-235.

36 Le Goff, op. cit, p. 280.

37 Lestringant, op. cit., p. 34.

desde los primeros grabados, generando un espectáculo macabro del cotidiano del habitante del Nuevo Mundo y sus prácticas de canibalismo: carnicerías, brochetas, cuerpos siendo cortados, colgados y cocinados en ollas.

Es importante, antes de continuar, hacer una aclaración tipológica: las cartas geográficas del siglo XVI pueden ser organizadas en dos grandes grupos. El primero, de mapas más exactos, hechos para informaciones precisas, práctica de marineros, viajeros, estrategas y militares. El segundo grupo, mapas más bellamente decorados, con viñetas de episodios, dibujos y pinturas, hechos para el placer visual, y para ser consumidos por una élite erudita y humanista, interesada en los viajes y los relatos sobre estos. Estos mapas podían circular como hojas sueltas o en libros. Con la invención de la imprenta y la sofisticación de las técnicas, el grabado fue modificando la difusión del conocimiento cartográfico,[38] pudiendo ser reproducido en grandes cantidades, en menor tiempo y con abaratamiento de costos, ampliando el arco de cobertura y la cantidad de individuos que los consumían.[39]

En la cartografia, la referencia al canibalismo aparece por primera vez entre 1503 y 1506, en el mapa *Novo Mundo*, atribuido a Bartolomé Colón y a Alessandro Zorzi. En este mapa ya aparece una isla con el nombre de *Canibali,* aquella mencionada en el diario del primer viaje de Colón. Pedro Martir de Angleria, en 1504, también informaba a Ascanio Sforza de la presencia de dos islas de caníbales.[40] *Canibalia,* la tierra de los caníbales, durante la primera mitad del siglo XVI, irá desplazándose de las Antillas para el continente y la tierra del Brasil; de los indios caribes a los tupinambá, como terminará confirmándose con los mapas de Holbein y Münster.

En el mapa *Novus Orbis Regionum,* hecho por Hans Holbein en 1532 (figura 10), las escenas de caníbales que acompañan el mapa en la parte inferior son más complejas y elaboradas que las anteriores realizadas por Waldseemüller y Lorenz Fries.

---

[38] Para abordar el paso de los mapamundis medievales a los planisférios renascentistas, y el uso de la latitud y la longitud como coordenadas políticas para el control de los territorios de ultramar y su apropiación simbólica y material, consultar Paolo Vignolo, Mapas de lo desconocido. La cartografia renacentista entre ficciones cosmográficas y estratégias geopolíticas. En: Paolo Vignolo & Virgilio Becerra. eds. Tierra Firme. El Darién en el imaginário de los conquistadores. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/ICANH; 2011, p. 61-106.

[39] Margarita Lira. La representación del indio en la Cartografia de América. En: Revista Chilena de Antropología Visual. Julio, 2004. vol. 4, p. 88.

[40] Carlos Jáuregui. Brasil especular: alianzas estratégicas y viajes estacionários por el tempo salvaje de la *Canibalia.* En: Heterotropías: narrativas e identidad y alteridade latino-americana. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI); 2003, p. 79.

Figura 10.
Detalle inferior izquierdo del mapamundi con caníbales. Hans Holbein. *Novus Orbis Regionum*. Osher Map Library, Smith Center for Cartographic Education, University of Southern Maine. Xilograbado. Basel, 1532.

En el rincón izquierdo aparece una especie de refugio rústico hecho con materiales como hojas y ramas, que proporcionan la apariencia de un arbusto. En algunas ramas están colgadas partes humanas: una pierna, una mano y una cabeza, y sobre ellas aparece una filacteria con la palabra *canibali*. Holbein sustituye el árbol con miembros humanos colgados de las cosmografías por una cabaña rústica de ramas. El árbol, bajo el cual los indios caníbales devoraban carne humana, se convierte en el *Novus Orbis Regionum* en el hogar de los caníbales.

En la parte izquierda de la barraca, parece emerger de entre las ramas y hojas una cabeza humana, no quedando muy claro si es una cabeza colgada para el festín caníbal o un morador que mira a través de una improvisada ventana del refugio. En la entrada de la cabaña, aparece un hombre arrodillado, del cual solo se ve una parte, que parece hacer señas a los que están fuera de la cabaña.

En la parte externa del refugio, se encuentran tres caníbales: el primer hombre tiene un hacha y corta un cuerpo en una mesa, auxiliado por una mujer, que va re-

cogiendo las partes cortadas. La tercera figura, un hombre arrodillado, se encuentra asando en una brocheta giratoria a un ser humano. Al fondo, se pueden ver puestos al fuego dos calderos de comida, y una mano que sale de uno de ellos. Aquí, Holbein tiene toda la intención de mostrar al espectador que el contenido del suculento platillo que está siendo cocinado es carne humana; sin embargo, en la práctica culinaria, esta mano que se asoma fuera del caldero terminaría por quedar cruda.

En la parte derecha de la escena, se puede ver llegando a otro personaje que trae un caballo, y sobre él, una figura desnuda (una mujer) amarrada de pies y manos, como normalmente se transportaban a las presas de la cacería. Esto indicaría que el hombre que está llegando traería a otra víctima para el banquete caníbal que estaba siendo preparado.

Sébastien Münster[41] realiza la plancha *Novus Orbis, Die Nüw Welt,*[42] un xilograbado datado de 1540, hecho en Basilea, e incluido en su versión reeditada de la *Geografía*. Ese mapa, muy popular en Europa, aunque para un público no especializado en cartografía, sitúa un refugio de gajos, ramas y hojas, donde están colgadas partes humanas en el Brasil[43] y reforzado por el texto *canibali*.[44] De la misma forma

---

41 "[...] A *Cosmografia* de Münster, editada em alemão em 1544 e traduzida para o latim em 1550, teve grande repercussão entre o público erudito, a quem foi destinada. Nesta obra bastante ilustrada, Sebastien Münster re-publicou a carta inserida em sua edição da *Geografia* de Ptolomeu (1540) [...]" O Tesouro dos Mapas, op. cit., p. 82.

42 El mapa tiene una riqueza de informaciones que sitúan los descubrimientos recientes en el Caribe y en el Atlántico, y la división de las posesiones entre portugueses y españoles. América aparece separada de Asia. Aparecen nombres de islas como *Cuba, Hispaniola, Dominica* y *Cozumel*, entre otras. América Central ya aparece como un istmo, pero Yucatán *(Iucatana)* aparece como isla. Un curioso destaque para la localización de la capital del Imperio Méxica, que aparece en el mapa como *Temistitan*. En la parte meridional, el continente continúa apareciendo como tierra de gigantes, la *Regio Gigantum*. Münster, de la misma forma que Waldseemüller, bautizará en sus mapas el estrecho sur en homenaje a Magallanes; de ahí en adelante, los habitantes de estas tierras serán identificados en los grabados y mapas como *Magellanici*. En el mapa xilograbado aparece una parte de Asia identificando lugares como India Superior, Cathay (China) y la ciudad de *Quinsay* (Hang-Shou), e islas como *Zipangri* (Japón) y el *Archipelagus 7448 insularu*, nombres basados en las descripciones de Marco Polo en su *Libro de las Maravillas*: "Este mar, onde a ilha de Cipango está situada, chama-se o mar da China e é o mesmo mar que banha as costas de Mangi; e os naturais desta ilha, quando falam da China, querem dizer Mangi; porém, a China está para o Levante e tem, segundo os pilotos e navegadores que a conhecem, 7448 ilhas; muitas são habitadas e não há aqui árvore que não seja aromática e não tenha perfume forte [...]". Marco Polo, op. cit., Parte XX, 162. *A idolatria e crueldade dos homens de Cipango*, p. 195. No es clara esta referencia.

43 Carlos Jáuregui tiene otra interpretación y considera que el refugio de troncos es una hoguera que está lista para ser encendida. Jáuregui, op. cit, p. 79.

44 El mapa de Münster tiene pocas imágenes: algunos árboles juntos, para mostrar la presencia de bosques esparcidos por el continente, el refugio referido antes, y un barco que navega en el océano Pacífico. El mapa privilegia las informaciones de los textos, y las imágenes surgen en la plancha para rellenar espacios, solo que no deja de ser curiosa la localización del refugio caníbal en las tierras del Brasil, porque no solo en la *Terra Brasilis*

Figura 11.
Sébastien Münster. *Novus Orbis, Die Nüw Welt*. 34,5 x 35,8 cm. Basel, 1540.

que en el mapa de Holbein, la cabaña o refugio de ramas substituye al árbol con miembros humanos colgados de las cosmografías (figura 11).

El refugio del mapa de Münster está espejado en el de Holbein; la entrada quedó orientada hacia la izquierda, y cuatro vigas amarradas en la parte superior sujetan la cabaña, dándole un aspecto triangular. De la misma forma que en la cabaña del mapa de Holbein, cuelga sobre la entrada una pierna cortada, y sobre la construcción, la palabra *canibali*. La pierna y la leyenda son las únicas indicaciones de canibalismo. El refugio del mapa de Münster difiere del de Holbein por no tener más partes humanas colgadas, ni representar a los moradores de la cabaña. En

vivían pueblos con costumbres caníbales, estos abundaban también en el Caribe. Nuevamente, puede ser una referencia a las cartas *Quatuor Navigationes* y *Mundus Novus*.

ese sentido, la indicación de canibalismo de Münster es más sutil, más insinuado que en el mapa de Holbein, que, efectivamente, muestra con detalles la captura, la preparación y el consumo de carne humana.

Los mapas de Holbein y Münster identificarían al Nuevo Mundo con las prácticas caníbales. Inicialmente, se puede afirmar que los episodios están representando indios, ya que al lado de la escena, sobre los refugios, aparece la palabra *canibali*. A esto se debe sumar que, en la cosmografía de Münster, aparece la cabaña de ramas situada en el área del Brasil, en tanto que en la *Novus Orbis Regionum* de Holbein aparecen en América del Sur leyendas como *Terra Nova, América, Parias, Brisilia y Canibali.*[45]

Existen varias diferencias en la representación del indio practicando el canibalismo en el mapa de Holbein. Con relación a las imágenes anteriores de la cartografía, por ejemplo, los caníbales están desnudos, sin plumas o barbas. Es importante destacar las presencias ajenas dentro de esta composición, y que más adelante nos pueden dar pistas sobre la fuente de inspiración del artista alemán: el caballo,[46] las hachas de metal,[47] la brocheta,[48] y la propia mesa en la que el cuerpo está siendo retajado, con la realidad y las costumbres indígenas.[49]

A pesar del aspecto bizarro y aterrador que la imagen pueda tener, no deja de parecer familiar. Abstrayendo el festín caníbal del mapa de Holbein, la situación describe una imagen cotidiana de una familia campesina cualquiera del centro de Europa, transportada a una escena del Nuevo Mundo. Muchos de los elementos que componen las representaciones de los indios caníbales son resultado de la tradición pictórica europea y no de las costumbres indígenas.

---

45 En la *Novus Orbis Regionum* de Holbein, aparece "Canibali" tanto en el mapa de América del Sur como sobre la cabaña donde sucede el episodio.

46 Los caballos eran desconocidos de los aborígenes y fueron introducidos al Nuevo Mundo por los europeos.

47 Las hachas de metal no eran comunes entre los amerindios. Estas herramientas van a ser obtenidas por medio del comercio con los europeos, pero en la iconografía, el caníbal que retaja el cuerpo humano siempre está proveído de hachas. Sobre este tema, consultar el texto de Frank Lestringant. L'Automne des cannibales ou les outils de la conquête. En: Michèle Duchet. ed. L'Amérique de Théodore de Bry. Une collection de voyages Protestante du XVIe siècle. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1987, p. 69-104.

48 Como fue comentado en los mapas de las cosmografías, cuando citamos Jean de Léry, el uso de la brocheta para asar era algo común para el europeo y desconocido para el amerindio.

49 "Na ilustração, encontram-se três elementos recorrentes na cartografia alemã e lusitana: a mesa sacrificial, membros decepados e pendurados e a machadinha suspensa, pronta para cortar mais uma parte do corpo [...]". Raminelli, op. cit., p. 63-64.

Al observar más atentamente, la impresión que puede dar el caníbal que corta el cuerpo de un hombre con un hacha, sobre un mesón, mientras es asistido por una mujer que va recogiendo los pedazos cortados, es la de un carnicero (figura 12A). Esta imagen es muy similar al xilograbado anónimo de la edición alemana de la *Lettera*, publicada por J. Gruninger en Estrasburgo en 1509 (figura 12B), que muestra en los planos de fondo una escena muy próxima a la presentada por Holbein: el indio desnudo cortando partes humanas; una pierna, un brazo y una mano pueden ser vistos sobre el mesón, y al lado le asiste una mujer. Las dos imágenes coinciden en el lugar donde la mesa del sacrificio está localizada, cerca de la morada de los caníbales, lo que le da un aire cotidiano.

El xilograbado de Lorenz Fries sobre caníbales con cabeza de perro, de 1525-1527 (figura 12C), parece inspirado en el de la *Lettera*, de 1509. Holbein, a su vez, se inspiró en las imágenes de Fries. El xilograbado de Holbein debe mucho al de Fries, donde varios elementos sobre los cinocéfalos están presentes: la víctima atada de piernas y manos es cargada por un caballo; el hombre que trae a la víctima también tiene un palo en sus manos, usado para dirigir el caballo. También son similares las posturas del caníbal con el hacha en la mano derecha, y asegurando la carne con la mano izquierda en Holbein y en Fries. En los dos xilograbados, el caníbal que recorta el cuerpo es asistido por otro que va recibiendo los pedazos que van siendo cortados. En el xilograbado de Holbein, el carnicero corta sus pedazos sobre una mesa de madera, mientras el cinocéfalo de Fries utiliza un enorme tronco, de la misma forma que en el xilograbado de la *Lettera* de 1509, para retajar el cuerpo.

El movimiento de los hombres que cortan el cuerpo también es similar en las tres imágenes, *Lettera,* Fries y Holbein: los caníbales son representados de pie, levantando el brazo que empuña un hacha, antes de cortar los pedazos sobre la mesa. Este tipo de imagen es recurrente en las representaciones de las ejecuciones de la Baja Edad Media, como en un manuscrito del siglo XIV en que es representada la tortura y ejecución de Simon Poulliet, prefecto de Compiègne, en París en el año de 1346, bajo la vista de un grupo de personajes (figura 12D).

La imagen muestra al prefecto Poulliet acostado en una mesa, y al verdugo empuñando un hacha, a punto de dar un golpe; en la imagen, ya aparece un miembro amputado (una pierna) que está cayendo de la mesa. La postura del verdugo en el manuscrito del siglo XIV es similar a las del indio que corta carne en los xilograbados de la *Lettera*, de Fries, y de la Carta *Novus Orbis Regionum* de Holbein.

A.

C.

B.

D.

E.

Figura 12.

A. Detalle de Hans Holbein. *Novus Orbis Regionum.* Osher Map Library, Smith Center for Cartographic Education, University of Southern Maine. Xilograbado., Basel, 1532. B. Xilograbado anónimo. Edición alemana de la *Lettera,* publicada por J. Gruninger. Strassburg, 1509. C. Lorenz Fries, Caníbales con cabeza de perro. 1525-1527; D. *Tortura y ejecución de Simon Poulliet, prefecto de Compiègne en Paris, 1346.* Manuscrito 677, folio 91 verso. Biblioteca Municipal. Besançon, Siglo xiv. E. *Terentio e Iacobo Intercixo. Legendi di Sancti Vulgari Storiado.* Venezia, 1494.

En una edición de la Leyenda Áurea, hecha en Italia en 1494, acompañada de pequeños xilograbados, aparecen repetidas estas mesas de ejecución, propias de la justicia secular de la época, para representar el martirio de santos en los primeros siglos del cristianismo, como Terencio y Santiago Interciso, entre otros ejecutados durante las persecuciones de los romanos a los cristianos. Este último fue cortado en pedazos, según la tradición piadosa; en el grabado aparece siendo mutilado, y partes de su cuerpo yacen sobre la mesa y en el piso (figura 12E). Se percibe la proximidad de estas composiciones con la ejecución de Simon Poulliet y con las imágenes que representan a los indios del Nuevo Mundo.

La mesa está puesta, la comida está servida

La mesa del grabado de Holbein y la del manuscrito del siglo XIV son muy parecidas a otras de los grabados de los siglos XV y XVI. El mesón que aparece puede ser considerado una mesa de suplicios y ejecuciones utilizada por la justicia secular de la época. Las mesas presentes en las escenas caníbales se inspiraban en las medievales, ya que la muerte a manos de los caníbales a los ojos europeos era vista como una condena o un sacrificio.

No obstante, la mesa tenía otras asociaciones; pensar en el caníbal que corta el cuerpo como un carnicero también tiene cabida, porque el festín caníbal es equivalente a la alimentación, a las comidas; por eso, las escenas caníbales acaban por parecer parte de lo cotidiano. Una imagen de un libro de *Salmos* del siglo XIV muestra algunos criados preparando un banquete: un carnicero cortando con un cuchillo lechones y pollos, mientras su ayudante pone la carne cortada en los platos. Un tercer criado sirve vino, y dos más van llevan los platos a sus señores (figura 13). Debe destacarse que la postura, las mesas, y hasta las partes retajadas son muy similares a las imágenes sobre los indios caníbales del Nuevo Mundo.

Los artistas conseguirán representar el festín caníbal partiendo de imágenes ya previamente confeccionadas de su propio cotidiano. Así, de la misma forma que un europeo prepara sus alimentos —lechón, gallina, cordero o carne de vaca—, también lo harán los indios caníbales de las tierras recién descubiertas cuando preparan la carne humana, en un cotidiano diabólicamente invertido.

Figura 13.
Criados preparan un banquete para sus señores. *Viñetas de la vida Inglesa. Saltério de Luttrell.* Manuscrito Add. 41230, folio 207 verso. British Library. London, siglo XIV.

Algunas analogías con animales son utilizadas por los cronistas para comparar a las víctimas del canibalismo. Ambrósio Fernandes Brandão narra un episodio en que un indio ejecuta a seis niños que había raptado de sus enemigos, después de haber asaltado una aldea. Dice: "los llevaba como gallinas". Jean de Léry asocia la preparación de carne humana a la del carnero "[...] asando carne humana en brochetas como hacemos con la de carnero y otras [...]", pero también al cerdo, como lo describe en un ritual caníbal: "[...] llegan con agua hirviendo, resfriegan y pelan el cuerpo a fin de arrancarle la epidermis; y lo vuelven tan blanco como en la mano de los cocineros los lechones que van para el horno [...]". André Thevet, en su descripción, también encuentra similitudes entre las víctimas del festín caníbal y el cerdo "[...] Allí, lo ejecutan del mismo modo como se mata a un cerdo: a porradas [...]".[50]

Jean de Léry cuestiona este tipo de imágenes que encuentra en los mapas universales, tales como indios cortando la carne de sus víctimas sobre bancos "[...] más

[50] Ambrósio Fernandes Brandão. Diálogos das Grandezas do Brasil 1627. Salvador: Livraria Progresso; 1956, Diálogo Sexto, p. 343; Jean de Léry. Viagem à Terra do Brasil. Belo Horizonte: Universidade de São Paulo/ Editora Itatiaia, 1980, cap. XV, p. 198-199; André Thevet, *As Singularidades da França Antartica*, Belo Horizonte: Universidade de São Paulo/Editora Itatiaia; 1978, Cap. XL, p. 132.

Figura 14.
Grabado anónimo. *Histoire Générale des Églises Evangéliques du Piémont ou Vaudoises* de Jean Léger. Bibliothèque Nationale. Paris, 1669.

aún nos los continuan pintando cortandola sobre bancos, com grandes cuchillos, como entre nosotros lo hacen los carniceiros con la carne de vaca [...]".[51]

Desde el punto de vista iconográfico, las brochetas de los caníbales están muy próximas de los empalamientos, una condena de la justicia secular muy frecuente y bastante representada en los grabados hasta el siglo XIX. Los empalamientos y las brochetas van a tener analogías en diferentes contextos, no solo para describir las costumbres de los salvajes americanos, sino también para mostrar la barbarie y el salvajismo de los propios europeos, fueran católicos o protestantes. Estas imágenes tuvieron gran difusión durante las guerras de religión. Un buen ejemplo de este traslado contextual se encuentra en un grabado protestante anónimo del siglo XVII, que ilustra la *Histoire Générale des Églises Evangéliques du Piémont ou Vaudoises*, autoría de Jean Léger, donde aparecen soldados católicos ejecutando a dos mujeres, que fueron presas desnudas y amarradas a una lanza, y quemadas a la manera de brochetas de carne (figura 14).

El grabador, al asemejar la imagen de la mujer amarrada para la ejecución con una brocheta, llama la atención a la barbarie y a los actos atroces que provocan los católicos contra los fieles de la Reforma en Francia, que son presentados en las imágenes como mártires. Los católicos que promueven las torturas y ejecuciones,

[51] Ibíd.

al quemar las mujeres en la hoguera, son colocados aquí en el grabado al nivel de los salvajes caníbales; los europeos católicos son denunciados y cuestionados.[52]

Entre finales del siglo XVI y el transcurso del siglo XVII, son también comunes las imágenes hechas por protestantes, que muestran los horrores causados por los españoles católicos y la inquisición en los Países Bajos. Todas esas imágenes tenían la función de propaganda, y el grabador de la *Histoire Générale des Églises Evangéliques* es consciente al reforzar el terror de la escena.

Pero todavía no se responde la pregunta satisfactoriamente, porque estos ejemplos son contemporáneos a las imágenes del canibalismo americano. El grabado de Holbein todavía levanta dudas sobre el origen iconográfico de las brochetas humanas y la presencia del caballo entre los amerindios. ¿Cuáles son las referencias para estas citaciones? En la estampa de los cinocéfalos de Fries de 1525-7 también aparece una extraña figura cuadrúpeda, como en los mapas de la cosmografía de Waldseemüller de 1516 y del propio Fries en 1522, donde ya se habían levantado algunas cuestiones. También fue afirmado que en la iconografía anterior de las cartas ilustradas de Vespucio no aparecen indicaciones de brochetas. ¿Podría entonces rastrearse este tipo de representaciones? ¿Cuáles serían los caminos a seguir?

Los indicios para rastrear el camino de la investigación iconográfica sobre la antropofagia, anterior al siglo XV, están indicados indirectamente por una cita de Jacques Le Goff sobre la fuente de lo maravilloso medieval: "[...] el océano Índico es un horizonte mental, el exotismo del Occidente medieval, el lugar de sus sueños y de sus recalcamientos. Explorarlo es reconocer una dimensión esencial de su mentalidad y de su sensibilidad, visible en tantos aspectos del arte, uno de los principales arsenales de su imaginación [...].[53]

La respuesta es el Oriente, lógicamente. En la escritura de los relatos de viaje de finales del siglo XV y principios del XVI sobre el Nuevo Mundo existen similitudes, en cuanto al estilo y a las descripciones del Oriente fantástico; se encuentran nexos entre los textos clásicos greco-latinos (Ctesias, Heródoto, Plínio y Solino) y las narrativas de viajes de los siglos XIII-XIV (Plan Carpin, Rubruck y Marco Polo). Con la tradición iconográfica sobre el Oriente ocurriría igual, la conexión entre lo clásico y lo medieval permite vislumbrar conexiones con las representaciones del Nuevo Mundo.

---

52 Zika, op. cit., p. 16.

53 Le Goff, op. cit., p. 273.

Figura 15.
Chronica Majora. Manuscrito iluminado. Manuscrito 16, folio 166 verso. Master and Fellows of Corpus Christi College. Cambridge, Siglo xiii.

Los Inclusi del Nuevo Mundo

Algunas de las respuestas a las cuestiones levantadas se encuentran en una *iluminura* de la *Chronica Majora* del siglo xiii, autoría del inglés Matthew Paris, en la cual tres mongoles devoran a sus víctimas. El mongol de la izquierda decapita con un hacha a una víctima desnuda, entre tanto su colega, sentado en el cuerpo del recién decapitado, devora ávidamente dos piernas de otra víctima. El tercero de los mongoles está sentado entre miembros retajados, dos cabezas y dos brazos, mientras asa prepara a la brocheta un cuerpo humano. A la derecha de la *iluminura* aparece un hombre desnudo, amarrado a un árbol de brazos y cabellos, y a su lado, un caballo parado sobre las dos patas come de las ramas del dicho árbol (figura 15).

Matthew Paris cita en la *Chronica Majora* la carta de Henry de Turingia, que describe la bestialidad de los mongoles "[...] En verdad, hay seres de cuerpos terribles, de expresiones furiosas, ojos rabiosos, manos rapaces, dientes sanguinolentos y sus gargantas fueron preparadas para comer la carne de los hombres, y sorber la sangre humana a cualquier momento [...]".[54]

[54] "*[...] sunt enim corpore terribiles, vultu furiosi, oculis iracundi, manibus rapaces, dentibus sanguinolenti, et eorum fauces ad carnem hominum comedendam et humanum sanguinem adsorbendum omni tempore sunt paratae...*". Chronica Majora, vi, p. 77. W. R. Jones. The Image of the Barbariam in Medieval Europe. En: Comparative Studies in Society and history. Octubre, 1971. vol. 13, n. 4, p. 400.

Figura 16.
Sébastien Brant.
De helonis et agathyrsis. Esopi apologi sive mythologi cum quibundam carminum et fabularum additionibus.
Xilograbado. Jacobus de Phortzheim, folio 201. Biblioteca Universidad de Basilea. Basilea, 1501.

Capturar a los enemigos, comer su carne y sorber su sangre era característico de los *anthropophagos,* desde la tradición clásica, y constantemente citados en las descripciones. Plínio, en su *Historia Natural* comenta: "*IV. Priores Anthropophagos, quos ad septemtrionem esse diximus decem dierum itinere supra Borysthenem amnem, ossibus humanorum capitum bibere, cutibusque cum capillo pro mantelibus ante pectora uti, Isigonus Nicæensis [...].*[55]

Desde la Antigüedad, la antropofagia ha sido vista como un vicio monstruoso,[56] y su carácter destructivo ya está presente en la iconografía medieval. En las *fábulas de Esopo* de Sébastien Brant de 1501, existe un xilograbado sobre los *agatirsos,* antropófagos de Cítia (figura 16), seres con mitad del rostro pintado de azul o negro y la otra mitad de blanco,[57] bebiendo en un cráneo humano. Mientras dos de las figuras disputan el cráneo para beber, un tercer hombre parece ocupado cuidando de un caballo.

55 "[...] 4. D´après Isigone de Nicée, les anthropophages que nous avons dit précédemment être à dix, journées de marche vers le nord au de là du Borysthène boivent dans des crânes humains, dont ils portent au devant de leur poitrine, em guise de serviette, la peau garnie de la chevelure[...] ", Pline, Naturalis Historiæ, Liber VII Continetur hominum generatio et institutio, atque inventio artium; II. Gentium mirabiles figuræ, IV.

56 Kappler, op. cit., p. 231.

57 Ibid., p. 237-238.

Cabría preguntar ahora por qué esa imagen monstruosa y demonizada de los mongoles. Desde la guerra contra el Imperio Khwarizm, en 1218, los mongoles ganaron fama de salvajismo sin límites. Era común que las ciudades que se les resistían valientemente fueran las más castigadas, y una vez tomadas, los mongoles masacraban a sus habitantes y las devastaban hasta sus cimientos. La "matanza calculada" era usada por los mongoles como medio para desmoralizar a los oponentes. Después de la toma de Nichapur, todos los sobrevivientes hombres, mujeres y niños fueron decapitados, y sus cráneos, apilados en tres montones diferentes.

Esta fama estaba justificada en la violenta invasión que asoló reinos e imperios, desde China hasta Hungría, destruyendo brillantes y prósperas capitales como Kiev, Zhongdu, Bagdad y Samarcanda.[58]

Esta imagen aterradora de los mongoles, presente en los manuscritos iluminados, corresponde a la época de las invasiones a Europa Oriental (Polonia y Hungría). Las historias sobre las atrocidades de los pueblos de las estepas se propagaron por todo el mundo cristiano e islámico, donde se creía que estos pueblos habían sido enviados por Dios para castigar los pecados de la humanidad. La tradición islámica cuenta que, en Bucara, Gengis Khan habría dicho: "Yo soy el flagelo de Dios.[59] Si ustedes no hubiesen cometido grandes pecados, Dios no les habría enviado un castigo como yo".[60]

Era tanto el pánico y el miedo que los mongoles causaron a los musulmanes, que estos los llamaban "malditos de Dios". Este terror también sería compartido por los cristianos. Ivo de Narbonne cita algunas de las atrocidades cometidas por los mongoles: "Vírgenes fueron estupradas hasta morir de cansancio; entonces sus senos fueron cortados para servir de aperitivos a sus jefes [...]".[61]

Los mongoles en la primera mitad del siglo XIII serían asociados a los *inclusi*,[62] a los pueblos legendarios de Gog y Magog, habitantes feroces y aterradores de

---

58 Verbete Gêngis Khan, en: Henry R. Loyn. org. Dicionário da Idade Média. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 1992, p. 164.

59 El epíteto de "flagelo de Dios" ya había sido usado por Átila el khan de los Hunos en la invasión del Imperio Romano de Occidente en el siglo v. Para profundizar en el asunto, ver Lucien Musset. *Las oleadas germánicas*. Barcelona: Labor; 1977 y L. Hambis. *Attila et les Huns*. Paris: PUF; 1972.

60 Gengis Khan, en el año de 1219, se dirigía de esta forma a los refugiados en una mezquita en Bucara, Asia Central. Fergus Fleming. ed., *Conquistas Mongólicas 1200-1300*. Rio de Janeiro: Time-Life Livros e Cidade Cultural, 1991, p. 9.

61 Ivo de Narbonne tomado de Fleming, op. cit., p. 25 (traducción propia).

62 Término utilizado para referirse al aislamiento en el cual estarían estos pueblos legendarios, situación

Asia,[63] de las regiones situadas más allá del Caúcaso y de las montañas Caspias, "los comedores de carne humana". La *Chronica Majora* los describía de la siguiente manera: "Perforando las sólidas rocas del Cáucaso se dispersaron como demonios del infierno de Tártaro, asolaron la tierra como una plaga de langostas y causaron una devastación terrible en la parte oriental de Europa, flagelándola con fuego y masacres [...].[64]

La primera referencia a Gog y Magog se encuentra en la Biblia, en el libro de Ezequiel,[65] quién identifica a estas tribus con los cimerios. Ya en el libro del Apocalipsis, la identificación se hace con los citas: "Cuando se terminen los mil años, será Satanás soltado de su prisión y saldrá a seducir a las naciones de los cuatro extremos de la tierra, a *Gog y Magog*, y a reunirlos para la guerra, numerosos como la arena del mar. Subieron por toda la anchura de la tierra y cercaron el campamento de los santos y de la Ciudad amada. Pero bajó fuego del cielo y los devoró [...]".[66]

La leyenda de Gog y Magog está presente en la mitología judía, cristiana e islámica, mezcla de dos tradiciones, una bíblica y otra helenística. Según la leyenda, estos pueblos —los *inclusi*— fueron presos en las tierras septentrionales por Dios, a pedido de Alejandro Magno, que los había derrotado para que no se dispersaran por el mundo. La escatología cristiana medieval indicaba que cuando retornara el Anticristo,[67] las tribus de Gog y Magog serían liberadas y destruirían la cristiandad. Las constantes invasiones mantenían viva la leyenda, y autores antiguos y medievales como Ambrósio, Comodiano, Orósio e Isidoro, entre otros, asociaron Gog y Magog con los nómadas de las estepas: citas, hunos, alanos, avaros y tártaros.[68]

> [...] the legend of Alexander and the inclosed nations served not only to identify the various historical challengers of civilization but also gave hope for the eventual triumph of Christian civilization over the forces of Antichrist. The eschatological content of the

---

característica de los monstruos y de las maravillas. Kappler, op. cit., p. 238.

[63] De Mello e Souza, op. cit., p. 25.

[64] Matthew Paris, *Chronica Majora* (século XIII), *Apud*, Fleming, op. cit., p. 9.

[65] Ezequiel 38-39.

[66] Apocalipsis 20, 7-10.

[67] Kappler, op. cit., p. 239.

[68] Jones, op. cit., p. 399.

> story of God and Magog both satisfied European curiosity about an astonishing and frightening people, the Tartars, and reassured medieval man that they occupied a place in the Christian plan of salvation...[69]

Las imágenes de los mongoles van a cambiar a lo largo del siglo XIII; de terribles enemigos, pueblos de Gog y Magog, pasan a potenciales aliados contra el Islam. La prueba de ese cambio está en las misiones enviadas posteriormente por el papa Inocencio IV[70] a China, y en el tono de los relatos y descripciones de Plano Carpini, Rubruck y Marco Polo, en las que aún sobrevivirán algunos vestigios de la antropofagia entre los mongoles, justificada por condiciones extremas, o que terminaron transferidas a otros pueblos.

De las tribus de Gog y Magog, llegan representaciones iconográficas más fuertes y detalladas de la antropofagia medieval, y en la medida en que estas tribus sean asociadas con determinados pueblos "reales", estos últimos ganarán características monstruosas.

> [...] El canibalismo es un vicio monstruoso y el mayor fundamento para esa opinión es que los antropófagos figuran en el rol de los monstruos desde la Antigüedad. Es ese carácter apriorísticamente monstruoso de la antropofagia que lleva a los viajeros a fabular y a dotar a los antropófagos con atributos efectivamente monstruosos: cabeza de perro o un único ojo [...].[71]

La *iluminura* de la *Chronica Majora* presenta los cuatro momentos de la práctica antropofágica: 1) la víctima encadenada esperando por su terrible destino (derecha, al lado del árbol y del caballo); 2) el guerrero decapitando con un hacha a una de las víctimas, cuyo cuerpo también sirve de banco para otro mongol (izquierda); 3) la carne humana preparada en la brocheta por el guerrero que está sentado sobre cabezas y brazos cortados (centro), y 4) finalmente la víctima devorada por el mongol que está sentado sobre una víctima que fue recientemente decapitada (izquierda) (figura 17A).

---

69 Ibíd., p. 400.

70 Mary del Priore. Esquecidos por Deus: Monstros no Mundo Europeu e Ibero-americano (Séculos XVI-XVIII). São Paulo: Companhia das Letras; 2000, p. 32.

71 Kappler, op. cit., p. 231.

Figura 17.

Detalles de escenas de antropofagia y canibalismo; superior: *Chronica Majora*. Manuscrito iluminado. Manuscrito 16, folio 166 verso. Master and Fellows of Corpus Christi College. Cambridge, siglo XIII; **centro izquierda:** Sébastien Brant. *Fábulas de Esopo*. Xilograbado. Universitätsbibliothek Basel. Basel, 1501.; **centro derecha superior:** Hans Holbein. *Novus Orbis Regionum*. Osher Map Library, Smith Center for Cartographic Education, University of Southern Maine. Xilograbado. Basel, 1532; **centro derecha inferior:** Lorenz Fries/Martin Waldseemüller. *Terra Nova*. 1541; **inferior izquierda:** Lorenz Fries, Caníbales con cabeza de perro. 1525-1527; **inferior derecha:** Martin Waldseemüller. *Terra Canibalorum*. 1516.

La presencia del caballo al lado de la víctima tendría sentido, porque los mongoles eran nómadas e ilustres jinetes de las estepas. Este tipo de imagen encuentra conexiones con los xilograbados del siglo xvi, especialmente con la viñeta del mapa de Hans Holbein (figura 17c) y la estampa de los cinocéfalos de Lorenz Fries (figura 17e), porque en estas dos imágenes los caníbales traen en su montura a una víctima presa. En Holbein es claramente un caballo, y en Fries es un monstruo híbrido que desempeña la misma función del caballo. En los mapas de 1516 y 1522 de Waldseemüller (figura 17f) y de Fries (figura 17d) también aparecen las víctimas, ya no aprisionadas a las monturas, sino más llevadas (boca abajo) en las espaldas por los propios caníbales de barbas y ropajes de plumas. En estos dos mapas no aparecen caballos, sino dos monstruos cuadrúpedos gigantescos al lado de los caníbales; el esquema es el mismo.

Tanto en la *iluminura* del siglo xiii como en los mapas de Waldseemülher y Fries, los elementos en escena son idénticos: tres caníbales, una víctima aún viva, y un ser cuadrúpedo, sea caballo o monstruo. En el xilograbado de la *Esopi Fabularum* de 1501, autoría de Brant (figura 17b), también son tres los salvajes que participan del episodio, atacando y devorando a la víctima. Destáquese que el salvaje que en la derecha de la estampa devora una pierna es similar al mongol de la *iluminura* de la *chronica* que devora dos piernas. La posición de los brazos del guerrero mongol y del salvaje de los bosques es parecida; el brazo que sostiene la pierna que está siendo devorada en las dos imágenes está doblado. Mientras el otro brazo aparece extendido, el salvaje del xilograbado de Brant empuña un palo y el guerrero mongol sostiene otra pierna humana, que está lista para devorar.

El feroz antropófago barbado de la *iluminura* de la *Chronica Majora* está sentado sobre dos cabezas y dos brazos, con una pierna flexionada y otra estirada, asando a su víctima en un brocheta que sostiene con las dos manos. Ella está empalada, porque el palo de la brocheta le atraviesa el cuerpo saliendo por la boca.

Cuando se compara al guerrero mongol que sostiene la brocheta de la *iluminura* con los indios caníbales de las cosmografías de Lorenz Fries y Martin Waldseemüller, es sorprendente la similitud de las posturas de los caníbales del Nuevo Mundo que también aparecen sujetando la brocheta con las dos manos. En el xilograbado del mapa de 1522 coinciden las posiciones de las piernas (una doblada y la otra estirada). A diferencia de la *iluminura* del siglo xiii, las brochetas representadas en los mapas son partes amputadas y no el cuerpo completo de la víctima.

Las imágenes de víctimas empaladas en brochetas giratorias encuentran también su referente en la tradición medieval. En el siglo XII, la fuerza propulsora del combate a las herejías generó una escatología a favor del aparato judicial.[72] Así, las penas de la justicia secular son integradas como tormentos a los pecadores en las representaciones pictóricas del inferno, donde cada alma sería juzgada de acuerdo con el balance de las propias acciones.[73]

El mosaico del *Infierno* de la Iglesia de San Giovanni en Florencia, de 1270, es una de estas obras que integra tormentos de la justicia secular y asociaciones a la antropofagia. El demonio principal aparece devorando las almas de los condenados, mientras otros demonios torturan a otras almas de variadas formas. Interesa un detalle de un alma en pena siendo asada en una brocheta giratoria, muy semejante a la brocheta del amerindio en la *Novus Orbis Regionum* de Holbein (1532) y al *Hombre asado en la brocheta* de 1554, autoría de Sébastien Münster (figura 18). La postura del demonio que controla la brocheta en el mosaico de la Iglesia de San Giovanni es bien próxima a la del indio del xilograbado de Holbein: uno de los brazos está extendido girando la palanca, al tiempo que permanece con las piernas flexionadas controlando el fuego.

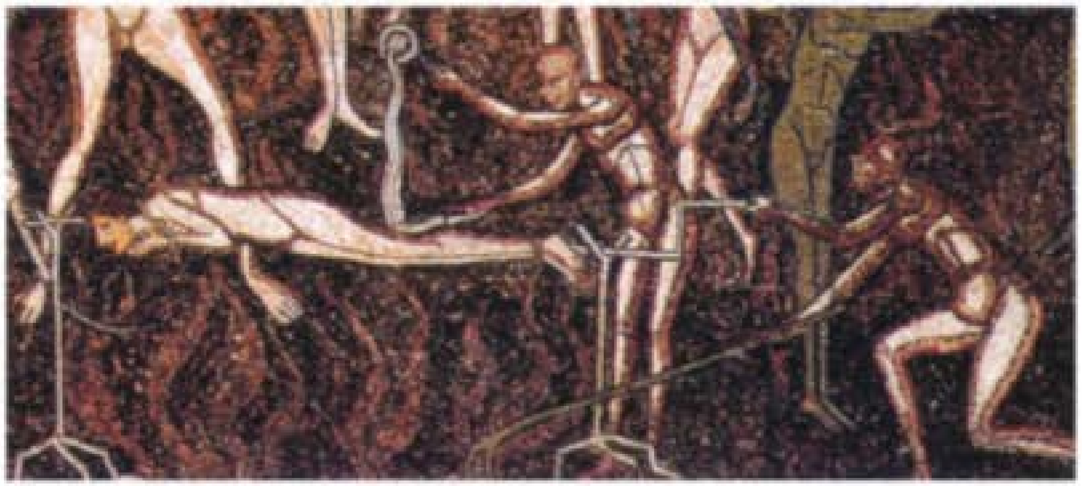
El caníbal de Münster que asa una víctima decapitada no es un indio, como puede ser comprobado por sus ropas a la moda europea. La víctima del caníbal de Münster aparece decapitada y también empalada, semejante a la víctima de los mongoles en la *Chronica Majora*.

Después de las cosmografías y los grabados alemanes de la primera mitad del siglo XVI, el europeo terminó asimilando los aborígenes del Nuevo Mundo, del Caribe y del Brasil con la imagen negativa de un salvaje feroz sediento de sangre y de carne humana que vivía en medio del bosque.

Estas estampas de la Europa central introducen las mesas sacrificales y el hacha, y comienzan a destacar la participación de la mujer en el canibalismo. Con los grabados de Waldseemüller, Fries, Holbein y Münster, el festín caníbal gana importancia; mórbidas carnicerías, mataderos y brochetas muestran un espectáculo macabro y detallado desde la captura de la víctima, su muerte, mutilación del cuerpo, preparación y consumo de la carne humana asada o cocida. Pero no se puede

72 Luther Link. O Diabo. A máscara sem rosto, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, 129.

73 Georges Minois. *História dos Infernos*. Lisboa: Teorema; 1997, p. 206.



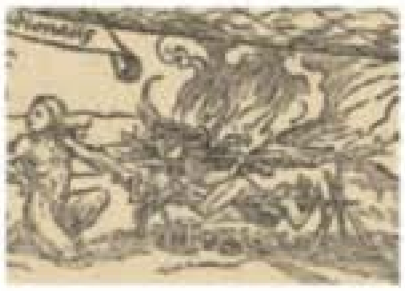


Figura 18.
Detalles de las brochetas giratorias. **Superior:** *Inferno*, mosaico de la Iglesia de San Giovanni. Firenze, 1270; **centro:** H. Hans Holbein. *Novus Orbis Regionum*. Osher Map Library, Smith Center for Cartographic Education, University of Southern Maine. Xilograbado. Basel, 1532; **Inferior:** Sébastien Münster, *Hombre asado en la brocheta*. Xilograbado. Basel, 1554.

olvidar que las imágenes de cuerpos mutilados y amputados tienen su origen en las representaciones de santos y mártires del arte románico.

La mayoría de estas imágenes sobre la antropofagia y el canibalismo se distancia de la realidad etnográfica de los grupos indígenas que ocuparon la costa Caribe o el Brasil. Los indígenas representados en las imágenes son la interpretación que la cultura europea occidental hace del indio "real" a partir de sus cánones y convenciones.[74]

[74] Ronald Raminelli hace una afirmación bastante pertinente a esta reflexión diciendo que las escenas de

Las imágenes de indígenas caníbales representados en los episodios de las estampas están basadas en las *iluminuras* sobre la antropofagia de la tradición medieval. Los artistas van preferir recurrir a las imágenes ya existentes, que componer una imagen nueva. El propio E. H. Gombrich enfatiza que una imagen nunca parte de la nada y siempre se hace necesario una referencia en la cual apoyarse,

> [...] El genio original que pinta "lo que ve" y crea formas nuevas a partir de la nada es un mito romántico. Hasta el mayor artista necesita de un idioma con que trabajar. Solamente la tradición, tal como él la encuentra, le puede propiciar la materia prima de la imaginería que él necesita para representar un evento o un "fragmento de la naturaleza". Él puede remodelar esa imaginería, adaptarla a su tarea, asimilarla a sus necesidades y cambiarla de tal forma que no sea más reconocida, más no puede representar lo que está delante de sus ojos sin un acervo preexistente de imágenes adquiridas, del mismo modo que no puede pintarla sin el conjunto preexistente de colores que necesita tener en su paleta [...].[75]

El europeo de los siglos XV y XVI entró en choque al confrontar una realidad desconocida, como era el Nuevo Mundo y sus habitantes. Para asimilar esta nueva realidad fue preciso la existencia de coordenadas familiares para poder aprehenderla; esquemas que el artista halló en su propia tradición escrita: en la Biblia, en los autores clásicos y cristianos, en los tratados, crónicas y relatos de viajes medievales de los siglos XIII-XIV. Pero también en la tradición iconográfica: las imágenes del hombre salvaje de los bosques: el feroz y el buen salvaje; del Paraíso: Adán y Eva; de la Edad Dorada; de los seres y razas fantásticas;[76] de las fábulas y de las maravillas del Oriente, y de los aterradores y legendarios *inclusi*, que ofrecieron los referentes, las bases para componer las imágenes del indio y del canibalismo de los siglos XV y XVI. Lewis Hanke

canibalismo presentes en los mapas Lusitanos no se originaron del contacto con la realidad americana y sí por la influencia de las imágenes alemanas: "[...] os artistas lusos preferiam recorrer aos desenhos e pinturas produzidas na Alemanha, por exemplo que consultar as correspondências dos jesuítas residentes no Brasil [...]". Raminelli, op. cit., p. 63.

75 E. H. Gombrich. Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 126.

76 Aquí, de acuerdo con Susan Milbrath y Bernadette Bucher.

oportunamente comenta: "[...] tenderam a olhar o Novo Mundo através de óculos medievais. A riqueza de idéias e lendas desenvolvidas tão luxuriosamente na Idade Média transferiu-se imediatamente para América; e esta influência medieval ficou marcada principalmente nos primeiros anos da descoberta e da conquista [...]".[77]

Las imágenes alemanas sobre la antropofagia hechas en la primera mitad del siglo XVI asociaron el consumo de la carne humana a banquetes y festines como actitudes cotidianas de los amerindios, sin tener en cuenta la etnografía y desligando estas costumbres de sus aspectos rituales.

Los artistas de los grabados se inspiraron en su propio cotidiano para componer por analogía las escenas del Nuevo Mundo, siendo que los elementos de estas escenas ya existían antes de la llegada de Colón. A partir del contacto con los pueblos amerindios, estos esquemas preconcebidos son proyectados, adaptados y repetidos. Quien analiza las imágenes de los caníbales del Nuevo Mundo no se puede olvidar de que estas obras encuentran sus raíces y componentes al interior de la propia cultura europea.

77 Lewis Hanke. *Aristóteles e os Índios americanos*. São Paulo: Livraria Martins, s. f. p. 19-20.

Capítulo 3

Indios renacentistas

Imprenta, grabados en metal y relatos de viajes

En 1590, el flamenco, grabador, editor y librero hugonote, nacido en Liège, Theodoro De Bry (1528-1598), daría inicio a su colección *Thesaurus de Viajes o Collectionnes Peregrinatorum in Indiam Occidentalem et Indian Orientalem*, más conocida popularmente como los *Grandes Viajes*.[1]

El gigantesco proyecto editorial de los *Grandes Viajes* formaría parte de un nuevo tipo de ediciones que, al final del siglo XVI, se caracterizaban por ser bien cuidadas, hechas en menor tiempo,[2] y con una mayor preocupación y calidad, tanto

[1] Vale la pena aclarar que esta distinción entre "grandes" y "pequeños" viajes se debe al formato de la presentación de las ediciones y no a la extensión de los viajes. Las ediciones de los *Grandes Viajes* son dedicadas a las narrativas del Nuevo Mundo, y las de los *Pequeños Viajes*, a las Indias Orientales. Los *Grandes Viajes* fueron publicados entre 1590 y 1634, compuestos por 13 volúmenes dedicados a las narrativas del Nuevo Mundo, y los *Pequeños Viajes*, formados por 13 partes dedicadas al Oriente.

[2] Antes del siglo XV, elaborar un manuscrito era un trabajo minucioso y llevaba mucho tiempo. Cualquier copia del mismo era hecha de forma artesanal, demorando casi el mismo tiempo del original, muchas veces hasta años. Cuando el texto tenía iluminaciones, era un trabajo aún más dispendioso, debido al cuidado que se debía tener, ya que era una labor delicada (miniaturas) y era hecho manualmente, elemento por elemento. De ese modo, es posible imaginar que diez copias de un manuscrito con iluminuras sería un trabajo de años, y no se podría tener certeza de su conclusión. Si los manuscritos llevaban tiempo para ser hechos, lo mismo ocurría con las pinturas y las esculturas. Quien conoce el proceso de las pinturas al óleo sabe que, por ser un pigmento aglutinado con aceite de linaza, el tiempo de secado es muy largo, precisamente para poder ser más trabajado, en contraste con la témpera, que tiene un proceso de secado muy rápido. Con el surgimiento de la pintura al óleo, las obras de arte del Renacimiento llevaban meses, o hasta años para ser concluidas, y estas acababan en iglesias o grandes palacios, donde tenían siempre un lugar para ser "expuestas" a un público limitado al círculo del mecenas o de la comunidad que frecuentara la iglesia.

de los grabados,[3] ahora hechos en metal,[4] como de mejores técnicas de reproducción e impresión.[5] La mejoría en la cualidad de las ilustraciones[6] proporcionó que estas tuvieran gran destaque y que no fueran apenas simples complementos de los textos. Chandra Mukerji afirma que los libros ilustrados ganaron mayor difusión y se convirtieron en un método sofisticado de comunicación, no solo por ayudar a la simple lectura de semi-analfabetos, sino también por atender la demanda de una élite cultural:

> By the end of the sixteenth century uses of prints also were beginning to change as book illustration became a more sophisticated method of communication, one central to the production of the best books. The new illustrations, found particularly in books on nature, architecture, drawing, and engineering, were unlike their simple predecessors. Rather than attracting semiliterate audiences by relieving the tedium of the verbal text, they were meant instead to supply pertinent information and to aid the expert in understan-

---

3 El grabado funcionaba como un sello: a partir de una matriz o cliché en madera (xilograbado), piedra (litograbado), o metal (se usa también la palabra grabado), era "entintada", y por medio de presión la imagen era copiada en espejo en el papel. Las estampas hechas a partir de una matriz de madera eran fácilmente reconocibles, debido a su acabado crudo, líneas gruesas y pocos detalles o volúmenes, especialmente al ser comparadas con las hechas posteriormente en láminas de metal.

4 En el siglo xv y parte del xvi, la mayoría de los grabados eran hechos en madera; con el desarrollo de la técnica, comenzaron a ser usadas matrices en diversos materiales como cobre, donde el dibujo era tallado en la lámina y después era expuesto a ácidos, consiguiendo texturas variadas. Las partes de la lámina que no deberían ser tocadas por los ácidos eran cubiertas con cera. A partir de esta matriz de metal era posible obtener una infinidad de copias hasta que se desgastaran. De ese modo, la matriz de metal ofrecía mejores opciones y más durabilidad que las de madera.

5 William M. Luins, Jr. *Prints and visual communication*. Cambridge: The MitPress; 1982, p. 160; Chandra Mukerji. From Graven Images. Patterns of Modern Materialism. New York: Columbia University Press; 1983, p. 65, y Elizabeth L. Eisenstein. A Revolução da Cultura Impressa. Os primórdios da Europa Moderna. São Paulo: Ática, 1998, p. 38-41.

6 Si la imprenta generó un proceso de transformaciones en la escritura, el grabado va a generar una "revolución" en el uso de la imagen en la Europa de los siglos xv y xvi. La imprenta y los diferentes tipos de grabados promovieron un gran desarrollo, más allá de la difusión de la escritura y de las imágenes; permitieron no solamente reproducir infinidad de copias a partir de un original, sino también reducir el tiempo para que esto fuera posible. Como ejemplo, se tiene la carta atribuida a Américo Vespucio, la *Quattvor Navigationes*, editada en Saint-Dié el 7 de Abril de 1507. Durante ese año, la edición sufrió siete reimpresiones. Fue un éxito editorial para la época y algo impensado dos siglos antes, por el tiraje de ejemplares y por el tiempo empleado. Américo Vespúcio. Novo Mundo. As cartas que batizaram a *América*, São Paulo: Planeta; 2003, p. 58. Ver Eisenstein, op. cit., p. 57-60.

> ding the ideas in the ideas in the writings. Hence these illustrations became a part of elite culture [...].[7]

El impacto que la imprenta generó en Europa, así como su popularización,[8] hicieron que también fuera utilizada como vehículo de propaganda por los protestantes, así como por los católicos.[9] El Protestantismo fue pionero en explorar el potencial de la imprenta como medio de masas.[10] Por otro lado, el Concilio de Trento, en el siglo XVI, estipularía el uso de imágenes para la acción evangelizadora católica.

Las guerras de religión y la invasión de los Países Bajos por parte de España obligaron a Theodoro De Bry a exiliarse en Estrasburgo donde, al lado de Etienne Delaune, aprendería y perfeccionaría sus técnicas de dibujo y reproducción. Algún tiempo después, de Bry se estableció en Frankfurt.[11] De acuerdo con Mary Del Priore, "[...] A coleção denominada *Grandes Viagens* revela quanto esse artista sabia que a imagem é necessária ao texto; que ela lhe é um complemento indispensável e uma espécie de luz viva projetada sobre a narrativa da história [...].[12]

Los *Grandes Viajes,* como también otras colecciones sobre narrativas de viaje ejercían un atractivo, fascinaban y generaban curiosidad tanto en las élites como en el resto de la población. Al mismo tiempo, ayudaron a impulsar la colonización de las Nuevas Tierras, e iniciar empresas comerciales, como Bernardette Bucher comenta:

> [...] Widely read in the world of educated people and collectors who had early become fascinated by the voyages of exploration, it was

---

7 Mukerji, op. cit., p. 66.

8 El uso del grabado para ilustrar imágenes en libros acabó por rescatar las imágenes de la tradición medieval, las *iluminuras* que descansaban en los manuscritos, pero también popularizó las obras de los artistas más famosos. Si a algún príncipe le gustase una determinada obra, podría solicitar una copia a su pintor de corte, que la confeccionaba con ayuda de los grabados de obras "famosas", sin necesitar ir hasta el original. Muchos artistas usaban las estampas que veían en los libros para componer sus obras, y muchos otros las alteraban y "reciclaban", para ilustrar sus propios libros. Mukerji, op. cit., p. 57-58. Sobre la ampliación del público lector, ver el Capítulo 4. A Expansão da República das Letras. En: Eisenstein, op. cit., p. 109-125.

9 Como hugonote fervoroso, Theodoro De Bry siempre tuvo interés en ilustrar obras que registraran las atrocidades cometidas por los españoles católicos contra los protestantes y contra los indios del Nuevo Mundo.

10 Eisenstein, op. cit., p. 167.

11 Los principales centros de imprenta y los grabadores más famosos estaban en Alemania y en los Países Bajos.

12 Mary del Priore. Esquecidos por Deus: Monstros no mundo europeu e Ibero-americano (Séculos XVI-XVIII). São Paulo: Companhia das Letras; 2000, p. 82.

> also sought by the rising class of merchants and artisans who were beginning to buy books and art objects. If the taste for accounts of cross-Atlantic voyages lasted into the late sixteenth century, it was not only because of curiosity, but also because most people, even those of modest means, had a stake in this kind of enterprise [...].[13]

Es en este contexto de guerras religiosas y de expansión atlántica que se enmarcan los primeros volúmenes de la colección de Theodoro De Bry, que tenían, entre otras funciones, el estímulo al comercio, la colonización del Nuevo Mundo,[14] y la difusión del cristianismo, como Thereza Baumann afirma: "O objetivo era a publicação de textos que sensibilizassem Elizabeth I a decidir-se não só por uma participação ativa nos projetos de expansão atlântica retomando o projeto da Virgínia, interrompido em 1588, mas também tornar familiar aos europeus a presença dos ingleses em terras americanas. E, sobretudo, difundir a 'verdadeira' religião [...]".[15]

Los *Grandes Viajes*, colección editada en varios volúmenes por Theodoro De Bry y sus descendientes, no servía solo para el deleite del lector, sino también para incitar a la meditación sobre la bondad y la misericordia de Dios, además de las "[...] enseñanzas que se podían ganar del espectáculo de pueblos infelices y bárbaros".[16] Estaban aquí incluidos la propagación del evangelio y el fortalecimiento de la posición protestante.

Antes de la *Americæ Tertia Pars*, Theodoro De Bry ya había publicado otros dos volúmenes sobre los viajes de reformados al Nuevo Mundo. El primero de ellos fue la *Admiranda Narratio*,[17] en 1590, obra dedicada al primer viaje inglés a Virginia, en 1585, de Thomas Harriot; expedición instigada por el geógrafo y poeta Walter Raleigh, y basada en las acuarelas de John White.

---

13 Bernadette Bucher. Icon and Conquest. A structural analysis of the illustrations of de Bry´s Great Voyages, Chicago: The University of Chicago Press; 1981, p. 11.

14 Bucher, op. cit. 7, y también Thereza Baumann. *Thesaurus de Viagens*. Theodoro de Bry: identidade e alteridade na iconografia do século XVI. Tesis doctoral. Niterói: Universidade Federal Fluminense. Facultad de Historia, 2001. 2 vol., p. 248.

15 Baumann, op. cit., p. 256.

16 Del Priore, op. cit., 82 y Baumann, op. cit., p. 259.

17 Una excelente investigación sobre Theodoro De Bry y la *Admiranda Narratio*, presentada en forma de guión de viaje, es la tesis de doctorado de Thereza Baumann. Thesaurus de Viagens. Theodoro de Bry: identidade e alteridade na iconografia do século XVI. Niterói: Tese de Doutorado em História da Universidade Federal Fluminense, 2001. 2 vol.

Para confeccionar las estampas del primer volumen, fue fundamental para Theodoro De Bry el encuentro que en 1587 tuvo en Londres con Richard Hakluyt y su posterior amistad, al igual que su colección de narrativas de viaje. Por intermedio de Hakluyt, De Bry tuvo acceso a los cuadernos de acuarelas pintados por John White,[18] hechos años antes en el viaje a Virginia, compuestos por registros de mapas, flora, fauna y de los habitantes nativos, los Algonquinos.[19]

El segundo volumen la *Secvnda Pars Americae* o *Brevis Narratio,* de 1591, se basó en el diario del capitán Laudonnière sobre la expedición francesa de 1565 a la Florida.[20] Las imágenes en las que De Bry se apoyó se inspiraron en las pinturas sobre la tribu de los Timucuas, hechas por Jacques Le Moyne de Morgues. Las imágenes de White y de Morgues, señala Belluzo, son importantes porque "[...] dan cuenta de modelos de sintaxis visual y de observaciones etnográficas que irían a marcar el proyecto de De Bry [...]".[21]

Durante su vida, De Bry publicaría seis partes de la gigantesca colección (1590-1596). En el momento de su muerte, en 1598, la séptima parte no llegó a terminarse. Sus sucesores, Johan Theodor y Johan Israel, publicarían las partes VII, VIII y IX (1598-1601). Después de la muerte de Johan Theodor, Matthäus Merian publicaría las últimas cuatro partes, de la X a la XIII (1619-1634).

La Americæ Tertia Pars y sus imágenes

En el año de 1592, Theodoro De Bry publicaría la *Americæ Tertia Pars,*[22] basado en las narrativas del alemán Hans Staden y del francés Jean de Léry sobre los viajes al

---

18 Sobre John White y Theodoro De Bry, ver el capítulo 2. Reading Indian Bodies. En: Karen Ordahl Kupperman. ed. Indians and English. Facing off in Early America, Ithaca and London: Cornell University Press; 2000, p. 41-76.

19 Theodoro De Bry obtuvo los textos originales beneficiándose de la colección de Hackluyt sobre las narrativas de viaje de los ingleses a América, a diferencia de sus hijos, que obtuvieron los textos de las traducciones del alemán. Bucher, op. cit., p. 8-9.

20 S. a. Le Théâtre du Nouveau Monde. Les Grands Voyages de Théodore De Bry, Paris: Gallimard; 1992.

21 Ana Maria de Morais Belluzzo. *O Brasil dos Viajantes*. Rio de Janeiro: Objetiva/Metalivros; 2000, p. 54.

22 AMERICÆ TERTIA PARS. Memorabilē provinciæ Braſiliæ Hiſtoriam continēs, germanico primum *ſermone ſcriptam* à Ioāne Stadio Homburgenſi Heſſo, nunc autem latinitate donatam à Teucrio Annæo Priuatocol chanthe Po: & Med: Addita est Narratio prosectionis Ioannis Lerij in eamdem Provinciam, quā ille

Brasil —conocido para la época como *Francia Antártica*— y los habitantes de estas tierras, los tupinambá. El análisis de este texto se detendrá en los grabados que tratan del canibalismo: la ejecución, preparación y consumo de la víctima.

La primera página de la *Americæ Tertia Pars*, en forma de frontispicio,[23] presenta una alegoría de los habitantes de las tierras brasílicas (figura 1), conjugando aquí dos sentidos, el de portada, pero también el de fachada principal de un edificio al estilo renacentista, decorado con frutas exóticas, embelleciendo la construcción clásica formada por frisos, frontones y pilastras.

En el frontispicio, Theodoro De Bry da énfasis a la desnudez de los cuerpos, la religión y el canibalismo de los indios. En la parte superior, aparecen dos indios arrodillados adorando a un ídolo con una luna creciente y adornado con plumas. En la mitad, flanqueando la entrada, encontramos una pareja de indios tupinambá, que protege la entrada a la tercera parte de América, los secretos de la tierra del Brasil, el conocimiento de los relatos de Hans Staden y Jean de Léry.

A la derecha, está una mujer de cuerpo voluptuoso y de semblante serio; lleva su pequeño hijo en la espalda, en una faja de algodón, mientras devora un brazo. A la izquierda, un guerrero tupinambá con *cocar*[24] y *araroy*[25] de plumas, armado de *tacape*[26] y con rostro grotesco, aparece mostrando los dientes, al tiempo que devora ávidamente una pierna. Su cuerpo está lleno de incisiones tatuadas en el cuerpo, cada una recordando las víctimas por él sacrificadas en el ritual caníbal.

Además de la pareja tupinambá, que vigila el frontispicio, existe otra alusión al canibalismo. En la parte inferior central, cruzando la arcada, se ve un paisaje con tres indios: una mujer y dos hombres asando y devorando un cuerpo fraccionado sobre un *moquém*.[27]

El frontispicio de la *Americæ Tertia Pars* presenta una síntesis visual del indio desnudo y caníbal, que combina lo exótico, lo erótico y lo macabro, elementos estos

initio gallice confcripfit, poftea verò Latinam *fecit*. His acceffit Defcriptio Morum & Ferocitatis incolarum illius Regionis, atque Colloquium ipforum idiomate confcriptum.

[23] Del latín *frontispicium*, de *frontis*: frente, rostro + *spicium*: ver, ojear, contemplar.

[24] Palabra tupi, penacho de plumas.

[25] Palabra tupi, escudo circular hecho de plumas.

[26] Palabra tupi, especie de espada de madera.

[27] Palabra tupi, para referirse a la barbacoa o parrilla hecha de madera, donde se asaban a las víctimas del festín caníbal. Los cronistas también van a usar la palabra como verbo, *moquear*, para referirse al acto de asar las partes humanas.

Figura 1.
Theodoro De Bry.
Frontispicio de la *Americae Tertia Pars*. Grabado en cobre. Frankfurt, 1592.

que recorrerán los grabados del tercer volumen de los *Grandes Viagens* de Theodoro de Bry. Las estampas que ilustran el tercer volumen siguen las peripecias de Hans Staden en su viaje al Brasil: captura, cautiverio y convivencia entre los tupinambá. Muestran las costumbres de los aborígenes, danzas, borracheras, guerras, y especialmente el ritual caníbal.

Las ilustraciones que Theodoro De Bry confecciona para la *Americae Tertia Pars* tienen, básicamente, dos fuentes directas: las textuales y las iconográficas,

derivadas de los relatos de la *Warhafftig Historia vnd beschreibung de Hans Staden*, edición de Marburg de 1557, y la *Historie d'un voyage fait en la terre du Bresil* de Jean de Léry, edición de 1578, y de los xilograbados que acompañan estas ediciones ilustradas.[28]

El texto de Marburg trata, en su primera parte, de las aventuras del alemán Hans Staden, quien acompañó las expediciones de españoles y portugueses, naufragó y permaneció nueve meses preso entre los tupinambá. La última parte está dedicada a las costumbres nativas.[29] El *Viaje al Brasil* de Hans Staden sería publicado por la primera vez en Marburg, en 1557, acompañado por 53 pequeños xilograbados, hechos bajo su orientación. La mayoría de estas crudas viñetas le servirían de base a De Bry para las versiones de sus grabados en tallo dulce.[30]

El texto de Jean de Léry fue publicado en 1578, y narra la expedición de Villegaignon para el establecimiento de la *Francia Antártica*, entre 1556-1558.[31] Esta edición estaba acompañada de xilograbados sobre las costumbres de los tupinambá. Muchas imágenes que acompañaban la primera edición de Jean de Léry fueron copiadas de las obras anteriores de fray André Thevet, *Lez Singularitéz de la France Antarticque* (1558),[32] y *la Cosmographie Universelle* (1575).

Para los grabados de la *Americae Tertia Pars,* Theodoro De Bry enfocó sus ilustraciones en el cautiverio de Staden y también usó la narrativa y los grabados de Léry, especialmente los referentes a las costumbres de los tupinambá, las maneras de guerrear, los ritos caníbales y la religión de los nativos.

El conjunto de los grabados realizados por Theodoro De Bry para la *Americae Tertia Pars* puede ser organizado en tres subconjuntos: los grabados que se apoyan en los xilograbados del relato de Staden, los basados en el relato de Léry, y los que

28 Jacques Forge. Naissance dúne Image, en: Michèle Duchet. dir. L´Amérique de Théodore de Bry. Une collection de voyages Protestante du XVIe siècle. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique; 1987, p. 105, y Bucher, op. cit., p. 15-16.

29 Hans Staden. Viagem ao Brasil. Versão do texto de Marburg de 1557. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; 1988.

30 El grabado en tallo dulce es el que se hace en planchas de acero o cobre, en tablas de madera, o sobre otra materia que fácilmente reciba la huella del buril, con solo la presión ejercida por la mano del artista.

31 Jean de Léry. Viagem à terra do Brasil. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo; 1980.

32 André Thevet permaneció en Brasil entre 1555 y 1556, publicando su obra dos años después de su retorno a Francia. Sus imágenes están entre las primeras fuentes iconográficas detalladas sobre el Brasil y sus habitantes. André Thevet, As Singularidades da França Antártica, Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Universidade de São Paulo; 1978.

combinan xilograbados de Staden, Léry,[33] Thevet y otros; todo esto, sumado a las modificaciones operadas por el propio De Bry en las imágenes.

Los xilograbados de las ediciones ilustradas de Staden, Léry y Thevet son diferentes a las estampas de indios hechas hasta ese momento, a mediados del siglo xvi. En el caso de Staden, las imágenes que acompañan el texto forman una serie más abundante y compleja, y no son solo imágenes sueltas. El texto de Staden viene acompañado de grabados que detallan cuidadosamente los episodios del relato y su desarrollo temporal, mientras que las imágenes de Thevet y Léry están más preocupadas por mostrar las costumbres de los habitantes del Brasil. Obviamente, estas imágenes tienden a ser "diferentes" de las realizadas hasta ese momento; los tres viajeros estuvieron en las tierras del Brasil, viviendo o conociendo por terceros los episodios narrados.

La iconografía anterior sobre el canibalismo, como la de los relatos de Vespucio, o la de la cartografía alemana, por ejemplo, muestra un canibalismo dietético, motivado por el gusto por la carne humana, mientras que las imágenes y textos de Staden, Léry y Thevet revelan la existencia de un complejo ritual de ejecución y consumo de la víctima. Aquí vale recordar una idea de Osvaldo Silva Galdames: "[...] cuando el canibalismo aparece con relieves verídicos, se enmarca dentro de contextos ceremoniales. Allí todos los testimonios coinciden en dar una misma opinión: la ingestión de carne se conjuga con creencias mágico-religiosas [...]".[34]

La novedad establecida por la iconografía del indio en las obras de Staden, Thevet y Léry integra un proceso de transformación de lo maravilloso a lo exótico;[35] los xilograbados muestran ceremonias y rituales complejos. En las narrativas de los viajeros al Nuevo Mundo, especialmente hasta la primera mitad del siglo xvi, existen discrepancias entre lo esperado, las expectativas (lo maravilloso) y lo experimentado. Sobre la imagen de América en el relato del alemán, Guillermo Giucci comenta: "[...] América aparece, en el relato de Hans Staden, no sólo desmitificada

---

33 Sobre los modelos franceses de Theodoro De Bry, ver: el artículo de Jean-Paul Duviols. Théodore de Bry et ses modèles français. En Caravelle, Cahiers du Monde hispanique et luso-brésilien nº 58, Image de l'Amérique latine en France depuis 500 ans. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail; 1992, p. 7-18.

34 Osvaldo Silva Galdames. El mito de los comedores de carne humana en América. En: *Revista Chilena de Humanidades*. 1990. Vol. 11, p. 65.

35 Guillermo Giucci. *Viajantes do Maravilhoso. O novo Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras; 1992, p. 21.

con relación al modelo de lo maravilloso que la recubría y deformaba, como reconocida en su singularidad y en su diferencia radical con el referente europeo [...]".[36]

Sérgio Buarque de Holanda ya había notado este proceso de pragmatismo en los portugueses, donde el desgaste de las expectativas llevó a cuestionar el imaginario como explicación de la realidad.[37] Así, los cambios en la iconografía pueden ser explicados en parte por el proceso de desmitificación que conducirá a la producción de imágenes más pragmáticas, tales como las costumbres y las ceremonias de los aborígenes.

Ana Maria Belluzo llama la atención para que se establezca una distinción entre las imágenes de Theodoro De Bry, que ella identifica como grabados de ilustración, por un lado, y de interpretación, por el otro,

> [...] as gravuras de *ilustração* - feitas a partir da transcrição do texto e imagem, como é o caso daquelas do livro de Staden - e as gravuras de *interpretação,* que tomam por base outros desenhos, manipulado-os, recriando um repertório transformado. Estas, já praticadas no livro de Léry, apoiado em motivos visuais da obra de Thevet, caracterizam o trabalho gráfico de De Bry, que se vale, como já apontamos, de ilustrações de Staden e Léry e de imagens de outras expedições a outros lugares da América.
>
> É esse mesmo processo de sucessivas versões que nos autoriza a falar em *imagens* e não em *representações* do Novo Mundo. Não se pode admitir nenhum compromisso *d´après nature* nessas gravuras feitas a partir de informações de outros viajantes [...].[38]

Se incorporaría, además, la tradición pictórica de las imágenes de la antropofagia medieval, las del Nuevo Mundo y las del arte de la época, por lo que las fuentes de inspiración no pueden ser solo restringidas a las narrativas ilustradas de los viajeros. De Bry, como librero, editor y grabador tuvo fuentes muy variadas para apoyarse.

No estoy de acuerdo con el argumento de Ana Belluzzo con relación al compromiso con lo natural, pues en las imágenes realizadas en el siglo XVI, este com-

---

[36] Ibíd., p. 215.

[37] Sergio Buarque de Holanda. Visão do paraiso: Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil. São Paulo: Companhia Editora Nacional; 1969, p. 146.

[38] Belluzzo, op. cit., p. 55.

promiso es relativo; los propios grabados de Staden, Thevet y Léry fueron hechos años después de los episodios descritos. En el caso de Léry, pasarían veinte años después de haber vuelto del Brasil para publicar por primera vez su obra. Aunque él haya vivido en Brasil y sido testigo de muchos acontecimientos descritos, estas razones no serán impedimento para que muchos xilograbados de la primera edición ilustrada de su *Historie d'un voyage fait en la terre du Bresil* de 1578 fueran copiados de los hechos para ilustrar las obras de Thevet de años anteriores: las *Singularitéz*, de 1558, y la *Cosmographie*, de 1575.

En la mayoría de las imágenes sobre el Nuevo Mundo, los artistas no tenían ningún compromiso con lo natural. En el siglo XVI, al momento de producir un grabado, la tradición y las convenciones culturales jugaban un papel mayor que la experiencia de observar directamente del natural, tal como Gombrich afirmaba: "Todo arte tiene origen en la mente humana, en nuestras reacciones al mundo más que en el mundo visible en sí [...]".[39]

Para la existencia de una representación no es necesario que ella tenga compromisos con lo que es directamente observado. El hecho de que tanto Léry, como Staden y Thevet hayan estado en Brasil no significa que sus grabados sean más fidedignos con lo que estaba siendo observado, ni etnográficamente más correctos que los hechos por Theodoro De Bry y otros artistas que nunca pisaron el Nuevo Mundo.[40]

Las imágenes de De Bry contienen descompases entre texto e imagen, tales como la inclusión de elementos nuevos, que no pueden ser reducidos a simples copias de otras ediciones de viajes a América, ni explicadas por las narrativas, ni por los grabados en los cuales estuvieron basadas inicialmente. Belluzzo también ignora la posibilidad de originalidad y aporte por parte de De Bry en este proceso de copia, selección y adaptación.

La novedad de los grabados de De Bry como editor está centrada precisamente en las divergencias, en esas imágenes que no encuentran referentes en los grabados, ni en los textos de Léry y Staden, y que dan al lector nuevas lecturas e informaciones.[41] Son, precisamente, esos descompases de imagen y texto los que hacen que los grabados de Theodoro De Bry sean tan interesantes, y donde radica la originalidad

[39] Gombrich, Arte e Ilusión, p. 93.

[40] Peter Mason. Infelicities. Representation of the Exotic. Baltimore: The Johns Hopkins University Press; 1998, p. 42-45.

[41] Ronald Raminelli. Imagens da Colonização. São Paulo: Jorge Zahar; 1996, p. 97.

de este editor y grabador. Las respuestas para estos "desacuerdos" se encuentran en la comprensión de la tradición iconográfica del Renacimiento y en sus convenciones, sin dejar de lado el soporte "etnográfico" que las crónicas podían ofrecer.

El festín caníbal

Tupinambá corresponde a una denominación colonial usada por los cronistas de los siglos XVI y XVII, para identificar a las tribus tupis que vivían en la costa del Brasil,[42] y también a una de esas "naciones", como es anotado en el *Dicionário do Brasil Colonial:*

> Os tupinambás ou tupis não eram homogêneos, formando, segundo os cronistas, 'nações', 'casta" ou 'gerações" que freqüentemente guerreavam entre si e se localizavam em pontos distintos do litoral. Os *carijós* eram do ramo guarani e se estabeleciam entre a Lagoa dos Patos e Cananéia; os *tupiniquins* se expandiram pelo planalto e litoral de São Paulo; *os Tupinambás* propriamente ditos ou *tamoios* estavam entre o litoral norte paulista, o vale do Paraíba e Cabo Frio; os *temiminós*, na baía de Guanabara. Entre o Espírito Santo e a Bahia, os índios foram também genericamente denominados *tupiniquins;* o território entre o recôncavo baiano e a foz do São Francisco era também dominado pelos *tupinambás*, enquanto os *potiguares* se distribuíam pela costa nordestina até o Ceará. No século XVII, os colonos localizaram tupinambás no Maranhão, no Pará e na ilha de Tupinambarana, no médio Amazonas [...].[43]

Desde las primeras descripciones de Colón y Vespucio, los caribes de las Antillas y los tupinambá de la costa brasileña pasaron a ser conocidos por sus prácticas antropofágicas, como anota el antropólogo Alfred Metraux: "A antropofagia é um costume

---

42 Carlos Fausto. Fragmentos de história e cultura Tupinambá. Da etnologia como instrumento crítico de conhecimento etno-histórico. En: Manuela Carneiro da Cunha. org. História dos Índios do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura/FAPESP; 1992, p. 381-396.

43 Ronald Raminelli. Verbete *Tupinambá*. En: Ronaldo Vainfas. dir. Dicionário do Brasil Colonial (1500-1808). Rio de Janeiro: Objetiva; 2000, p. 566. También ver Fausto, op. cit., p. 383.

característico dos caraíbas e dos tupi-guaranis. Todas as tribos dessa última família lingüistica, a propósito da qual somos tão mal informados, assinalam-se como antropófagas. Na maioria dos casos, as acusações têm fundamento, pois em todas as suas tribos, o canibalismo é praticado ritualmente [...]".[44]

En los siglos XVI y XVII, la antropofagia y el canibalismo fueron descritos detalladamente por los cronistas[45] que visitaron estas tierras. Fueron portugueses, franceses, holandeses y alemanes, y hasta las cartas de los Jesuitas dieron espacio en sus narrativas para describir estas prácticas consideradas abominables.

Ya en las primeras décadas del siglo XVI, la iconografía mostró esos terribles banquetes caníbales practicados por los tupinambá en las estampas de las ediciones de viajes. En la cartografía, a partir de Waldseemüller y Fries, estas imágenes aterradoras invadieron los mapas de las tierras del Nuevo Mundo.

El gran apogeo de esta iconografía sobre el canibalismo fue alcanzado en los detallados grabados hechos por Theodoro De Bry para la tercera parte de su colección de viajes sobre América. Las imágenes basadas en la narrativa de Hans Staden sobre la captura, y especialmente la ejecución de la víctima por los tupinambá, representan el clímax de la *Americae Tertia Pars.*

Las cinco estampas de la *Tercera Parte,* que muestran la ejecución, la muerte y el consumo de la víctima por los tupinambá, tendrán el foco central de este capítulo. En la primera estampa aparecen indias desnudas, voluptuosas, que parecen ansiosas al morder sus propias manos y brazos. Dos concentraciones de indios a izquierda y derecha asisten a la ejecución del prisionero.[46] Un hombre desnudo, amarrado

[44] Alfred Metraux. A Religião dos Tupinambás e suas relações com as demais tribos tupi-guaranis. São Paulo: Nacional y Universidade de São Paulo; 1979, p. 138-139.

[45] El ritual de la muerte del enemigo y su consumo está registrado por la mayoría de los cronistas. Hans Staden. Viagem ao Brasil. s. d., cap. xxviii, p. 183-193; André Thevet. As Singularidades da França Antártica, s. d., cap. xl; Jean de Léry, Viagem a Terra do Brasil, s. d., Cap. xv, p. 193-204; Claude D´Abbeville. História da Missão dos Padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Universidade de São Paulo; 1975, Cap. xlix, p. 229-234; Pero de Magalhães de Gândavo. A primeira História do Brasil. História da provincia Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2004, Cap. xii, 155-168; Gabriel Soares de Sousa. Tratado descritivo do Brasil em 1587. Belo Horizonte: Itatiaia; 2000, Cap. clxviii, clxxiv, p. 245-246 y 251; Cardim. Do principio e origem dos *indios*. En Tratados da Terra e Gente do Brasil. Rio de Janeiro-São Paulo-Recife-Porto Alegre: Companhia Editora Nacional; 1939, p. 159-168.

[46] La ejecución del prisionero dependía de la edad, según Simão de Vasconcellos: "Dos que tomam na guerra, os velhos comem logo: (carne do maior sabor para elles) os mancebos levão captivos amarrados em cordas, com grandes algazarras, à maneira de triumpho [...]". Simão de Vasconcelos. Chronica da Companhia de Jesus do Estado de Brasil. Das Noticias Antecedentes, curiosas e necessarias das cousas do Brasil. Rio de Janeiro: Typographia de João Ignácio da Silva; 1864, Livro I, 132, 54.

Figura 2.
Ejecución del prisionero. Theodoro De Bry. *Americae Tertia Pars*. Grabado en cobre. Frankfurt, 1592.

a una cuerda en el centro de la composición, y sujetado por dos guerreros con escudos, parece desafiar a su verdugo antes de ser sacrificado con un golpe de *tacape*, propinado por el guerrero tupinambá, adornado a la izquierda del grabado (figura 2). El relato de Hans Staden describe la escena así: "[...] aquél que debe matar al prisioneiro toma la clava y le disse: 'Si, aquí estoy, quiero matarte, porque los tuyos también mataron a muchos de mis amigos y los devoraron'. El outro le responde: "Después de muerto, tengo aún muchos amigos que con certeza me han de vengar'. Entonces el matador le propina un golpe en la nuca [...]".[47]

El fragmento de la descripción de Staden justifica la "extraña" postura desafiadora de la víctima ante su verdugo en el grabado, y la reafirmación del carácter de

[47] Staden, op. cit., Cap. XXVIII, p. 189.

venganza de la ejecución. Jean de Léry también registra el diálogo entre la víctima y el verdugo, así como la relación de venganza entre los dos:

> "Yo no voy a fingir, fuí en efecto valiente y asalté y vencí a vuestros padres y los comí". Y así continua hasta que su adversário, estando listo para matarlo, exclama: "Ahora estás en nuestro poder y serás muerto por mi y moqueado y devorado por todos" [...] la víctima aún responde: "Mis parientes me vengarán"[...]. El salvaje encargado de la ejecución levanta entonces el *tacape* con ambas manos y le propina tal golpe en la cabeza del pobre prisioneiro que cae redondamente muerto sin querer mover brazo o pierna...[48]

En el suelo que pisan los guerreros y la víctima de la estampa, pueden notarse restos de cerámica, piedras y hasta un fuego encendido. Estos fragmentos, de acuerdo con Staden, serían para que el prisionero pudiera defenderse y agredir a las mujeres que amenazaban con devorarlo.[49] Otros cronistas describen que a la víctima le eran dadas frutas secas para arrojar contra sus enemigos.[50] Estos detalles también son mencionados por Léry, que justificarían la presencia de los escudos ovalados de cuero, para la protección de los guerreros que sujetaban a la víctima:

> [...] después de haber estado así expuesto a la vista de todos, los dos salvajes que lo mantuvieron amarrado se alejan de él unas tres brazas de ambos lados y estiran fuertemente las cuerdas, de modo que el prisioneiro quede inmobilizado. Traenle entonces piedras y pedazos de potes; y los dos guardias, recelosos de ser heridos, se protegen con rodelas de cuero de *tapirussú* y le dicen: "véngate, antes de morir". Comienza el prisionero a lanzar proyectiles con todas sus fuerzas contra los que allí se reunen alrededor de él, algunas veces en número de tres a cuatro mil [...].[51]

---

48 Léry, op. cit., Cap. xv, 196-198.

49 Staden, op. cit., 187.

50 "[...] e ali lhe dão uns pomos duros, à maneira de laranjas, com que possa atirar e ofender a quem quiser [...]". Gândavo, op. cit., Cap. xii, p. 158. "Imediatamente o prisioneiro, que tem as mãos livres, agarra os frutos e tudo o mais que pode pegar e atira com tôda a fôrça contra os assistentes [...]" D'Abbeville, op. cit., cap. XLIX, p. 232.

51 Léry, op. cit., p. 194.

El fuego es encendido por las mujeres indias a una distancia de dos pasos al frente de la víctima,[52] para que sea visto por ella antes de morir, ya que este fuego sería usado para preparar su cuerpo después de muerto.

El segundo grabado muestra dos momentos diferentes, posteriores a la muerte de la víctima (figura 3). En el primero, a la izquierda del grabado, la esposa del indio muerto llora sobre el cadáver; a la derecha, en un segundo momento, cuatro indias raspan la piel del muerto, y una de ellas introduce un palo en el ano del sacrificado. A su lado, el agua está siendo hervida para retirarle la piel a la víctima. La lectura de los episodios presentados en este grabado debe ser hecha de izquierda a derecha.

En el centro del grabado, aparece Hans Staden al lado del guerrero que sacrificó a la víctima, ricamente adornado, y aún con el *tacape* en las manos. El cuerpo del guerrero tupinambá muestra las marcas de las víctimas sacrificadas por él, en forma de riscos en las piernas, brazos y pecho.[53]

A la derecha de ellos, se reúne un grupo de guerreros —entre ellos los dos tupinambás de escudo que ayudaban a sujetar al prisionero momentos antes de ser muerto en el grabado anterior— que parecen esperar con calma, en cuanto una india corre intranquila mordiendo su mano. Aquí, De Bry sugiere un contraste entre la serenidad y el control de los hombres y la ansiedad y falta de control de las mujeres.[54]

La descripción hecha por Jean de Léry ayuda a entender los dos momentos del episodio presentado en el grabado:

> Inmediatamente después de muerto el prisionero, la mujer se coloca junto al cadáver y da un corto llanto; digo de propósito corto llanto porque esa mujer se lamenta y derrama fingidas lágrimas sobre el marido muerto, pero con la esperanza de comerle un pedazo. En seguida, las otras mujeres, sobre todo las viejas, que son más golosas de carne humana y ansían por la muerte de los prisioneros, llegan con

---

52 Staden, op. cit., p. 187.

53 El guerrero tupinambá del grabado corresponde a una descripción hecha por Léry "[...] um homem nu, bem conformado e proporcionado de membros, inteiramente depilado, de cabelos tosquiados como já expliquei, com lábios e faces fendidos e enfeitados de ossos e pedras verdes, com orelhas perfuradas e igualmente adornadas, de corpo pintado, coxas e pernas riscadas de preto com o suco de jenipapo, e com colares de fragmentos de conchas pendurados ao pescoço [...]". Léry, op. cit., 118.

54 Este contraste entre hombres y mujeres ya había sido notado por Raminelli, op. cit., 94.

Figura 3.
Hans Staden asiste a la preparación del cuerpo de la víctima. Theodoro De Bry. *Americae Tertia Pars*. Grabado en cobre. Frankfurt, 1592.

> agua hirviendo, resfriegan y escaldan el cuerpo a fin de arrancarle la epidermis [...]. Luego después el dueño de la víctima y algunos ayudantes abren el cuerpo y lo cortan en pedazos [...].[55]

Léry resalta, especialmente, el llanto fingido de la india por su esposo recién sacrificado, que llora, más quiere comerle un pedazo.[56] De ese modo, las mujeres indias del

[55] Léry, op. cit., p. 198.

[56] Era una costumbre de los tupinambá la de tomar al prisionero como esclavo. En general, el cautivo permanecía en poder del guerrero que lo debía ejecutar, o era entregado como regalo a uno de sus parientes. Después de su entrada a la aldea, el prisionero penetraba la choza donde hubiera vivido la persona cuya tumba acabara de limpiar, recibiendo allí la red, los collares, las provisiones, las armas, todo lo dejado por el muerto. Si el difunto hubiera perecido por las armas, las viudas a veces desposaban el prisionero capturado por uno de sus parientes. Esa unión compensaba la pérdida del esposo. Si el muerto era celibatario, el cautivo recibía en casamiento la

grabado no se muestran solo ansiosas y descontroladas, como la mujer que corre en el fondo, sino también fingidas e hipócritas, como la india que llora sobre el cuerpo sin vida de la víctima.

El pastor francés menciona también la presencia de mujeres viejas golosas, pero que no aparecen en el grabado de Theodoro De Bry; las que aparecen son mujeres jóvenes y voluptuosas. El trecho también justifica el motivo por el cual los hombres al fondo parecen estar esperando el final del trabajo de las mujeres, ya que, de acuerdo con Staden y Léry, a ellos les correspondía desmembrar el cuerpo. Por lo tanto, en el grabado estarían esperando que las mujeres terminen su labor.

La descripción de Léry justifica la presencia del agua hirviendo para escaldar el cuerpo en el grabado, que De Bry registra tanto en la tinaja llena de agua colocada al fuego, como en el recipiente con agua al lado de las indias. El proceso de raspar la piel de la víctima también es citado por Staden "Entonces el matador le descarga un golpe en la nuca, los sesos saltan y luego las mujeres toman el cuerpo, arrojándolo al fuego; desollándolo hasta quedar bien pelado y le introducen un palito por detrás, para que nada se les escape".[57]

Las descripciones de Staden y Léry coinciden en indicar que son las mujeres indias las que tenían la función de escaldar la víctima, mientras que es el texto de Staden el que explica la presencia en el grabado del pedazo de madera que la india entierra en la víctima con ayuda de una piedra. Evidentemente, esta imagen fue confeccionada a partir de las informaciones de las narrativas de Staden y de Léry, pero no encuentra referentes directos en los xilograbados de estos relatos.

El tercer grabado presenta el desmembramiento de la víctima (figura 4). Después de la retirada de la epidermis, los indios fraccionan el cuerpo. En el grabado puede verse un indio que, con ayuda de un hacha, corta el cuerpo. Tres mujeres corren por toda la aldea llevando en sus manos los brazos y piernas cortadas, demostrando enorme alegría. Otro indio abre la víctima al medio y le retira las vísceras, que son recibidas por una india en una especie de plato. Paralelamente, dos indias ya

hermana, la hija o hasta una de las mujeres de su dueño. Las bodas de prisionero ocurrían cerca de cinco días después de la entrada en la aldea. La mujer concedida al esclavo debía responder por él, debía vigilarlo y engordarlo. En caso de que la mujer quedara embarazada del prisionero después del parto, el hijo podía ser devorado inmediatamente, o en ciertos casos dejaban que creciera hasta determinada edad y le eran realizados los mismos rituales de sacrificio por ser considerado enemigo, como su padre. La mujer era la primera, en los dos casos, en probar la carne de la víctima, fuera marido o hijo. Métraux, op. cit., p. 114-123.

57 Staden, op. cit., p. 189.

Figura 4.
Desmembramiento del cuerpo de la víctima. Theodoro De Bry. *Americae Tertia Pars*. Grabado en cobre. Frankfurt, 1592.

están cocinando las vísceras y la cabeza en una enorme olla de barro, mientras otra trae leña para alimentar el fuego. En esta escena macabra aparecen niños, uno de ellos aparece sosteniendo una cabeza decapitada en las manos, mientras que otros dos ayudan a mantener el fuego encendido. Hans Staden afirma que:

> Una vez desollado, un hombre lo toma y le corta las piernas, encima de las rodillas, y también los brazos. Vienen entonces las mujeres, toman los cuatro pedazos y corren alrededor de las cabanas, haciendo una gran gritería. Después le abren las espaldas, que separan del lado de enfrente, y las reparten entre sí; más las mujeres guardan

> los intestinos, cocinándolos y del caldo hacen uma sopa que se llama *Mingau* [...].[58]

La descripción del alemán detalla el proceso de desmembramiento y cocción de las vísceras. A pesar de todo, tal vez lo más singular de la escena, tanto en el texto de Staden como en el grabado de De Bry, sea la extraña actitud de alegría de las mujeres, manifestada al correr alrededor de las cabañas con los miembros cortados de la víctima. El padre José de Anchieta resalta también este aspecto "[...] lo despedazaron con gran regocijo, sobre todo de las mujeres, las cuales andaban cantando y bailando [...]".[59] Jean de Léry es más sintético en las informaciones de este proceso de fraccionamiento "Luego después el dueño de la víctima y algunos ayudantes abren el cuerpo y lo despresan [...]".[60] Claude d'Abbeville es más preciso en los pasos seguidos para la preparación del cuerpo: "Se aproximan entonces las mujeres, agarran el cadáver y lo lanzan al fuego hasta que se queman todos los pelos. Lo retiran entonces y lo lavan con agua caliente. Después de estar bien limpio, le abren el vientre y retiran las entrañas. Lo cortan enseguida en pedazos y lo ahúman o lo asan [...]".[61]

Otros grabados hechos por De Bry para la *Americae Tertia Pars* sobre episodios de fraccionamiento del cuerpo de la víctima para el festín coinciden en todos los casos con las narrativas de Staden y Léry, al indicar que esta función era realizada específicamente por hombres.

En el grabado se puede destacar la presencia de una pequeña hacha en la mano de un indio para fraccionar el cuerpo del sacrificado. Jean de Léry se refiere a la presencia de esta herramienta entre los tupinambá: "Después de la llegada de los cristianos a ese país, comenzaron los salvajes a cortar y tasajear el cuerpo de los prisioneros, animales y otras presas con hachas y herramientas dadas por los extranjeros, lo que hacían antes con piedras afiladas, como me fue dicho por un anciano [...]".[62]

[58] Staden, op. cit., p. 190.

[59] José de Anchieta. Cartas: informações, fragmentos históricos e sermões. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Universidade de São Paulo; 1988, p. 226.

[60] Léry, op. cit., p. 198.

[61] D'Abbeville, op. cit., p. 233.

[62] Léry, op. cit., p. 199.

El hacha de metal es un elemento ajeno al contexto indígena, por lo menos en los primeros tiempos; solo a través del contacto con portugueses y franceses los indios comenzaron a obtener herramientas en metal.[63]

Las imágenes del fraccionamiento del cuerpo con un hacha recorren toda la iconografía sobre el canibalismo.[64] El hacha ya aparece en las primeras imágenes del Nuevo Mundo y sus habitantes: en la edición de la *Lettera* de Vespúcio de 1509, en las carnicerías de cinocéfalos de Lorenz Fries, en los caníbales de Münster, en los xilograbados de descuartizamiento y consumo de *las Singularidades de la Francia Antártica* (1557) de Thevet, y aún en varios grabados de Theodoro De Bry de la *Americae Tertia Pars* y de la *Brevis Narratio*.

Los dos últimos grabados muestran la preparación y consumo de la víctima del sacrificio: costillas, piernas y brazos son asados, mientras otras partes, como vísceras, son cocinadas. Las imágenes aterradoras y macabras muestran cómo todos los tupinambá participan del festín: jóvenes y viejos, hombres, mujeres y niños.

El grabado sobre el consumo de las vísceras revela una escena formada por nueve voluptuosas mujeres sentadas en círculo, junto con sus nueve hijos: tres niñas y seis niños, que se alimentan de la papilla hecha con tripas de ser humano, ya que los músculos eran destinados a los guerreros de la tribu (figura 5). Si la escena no tuviera la cabeza humana servida en un plato y las vísceras en otro, recordaría un episodio cotidiano y familiar. La presencia de la cabeza confiere un carácter aterrador y siniestro a la estampa.

De Bry basó esta imagen en otra anterior, hecha para la edición ilustrada de la narrativa de viaje de Hans Staden en 1557. En el xilograbado original no aparece la cabeza del difunto en el plato; esta adición pertenece al flamenco, y fue inspirada en los xilograbados con cabezas cortadas de las narrativas de Thevet.

Sobre el consumo de las vísceras por mujeres y niños, Hans Staden, en el *Viaje al Brasil,* dice: "[...] más las mujeres guardan los intestinos, los hierven y del caldo hacen uma sopa que se llama *Mingau* que ellas y los niños beben, comen los intestinos y también la carne de la cabeza; los sesos, la lengua y todo el resto que hubiera es

[63] Sobre estos intercambios, fray Vicente do Salvador escribió: "Os que podem cativar na guerra levam para vender os brancos, os quais lhe compram por um machado ou foice cada um [...]". Fray Vicente do Salvador, *História do Brasil* 1500-1527, São Paulo: Melhoramentos; 1965, Livro Primeiro *Do Descobrimento do Brasil* y Capítulo Décimo Sétimo "Dos que cativam na Guerra", p. 95. Mas no eran sólo hachas; Serafim Leite comenta que los tamoios recibieron herramientas, espadas y arcabuces de los franceses para combatir a los portugueses.

[64] Conferir el texto de Frank Lestringant. L'Automne des cannibales ou les outils de la conquête. En: Duchet, op. cit., p. 69-104.

Figura 5.
Mujeres y niños de la tribu toman papilla hecha con las tripas del prisionero sacrificado. Theodoro de Bry. *Americae Tertia Pars*. Grabado en cobre. Frankfurt, 1592.

para los niños [...]".[65] Thevet también coincide en esta cuestión: "[...] generalmente a las mujeres les corresponden las entrañas [...]".[66]

La última imagen relacionada con el festín, que muestra la carne de la víctima siendo asada en el *moquém*[67] y devorada por los indios, es también una de las imágenes más macabras e impresionantes de la *Americae Tertia Pars*. El grabado muestra

65 Staden, op. cit., p. 189-191.

66 Thetvet, op. cit., p. 132.

67 "Para isso usam uma espécie de grelha de madeira a que dão o nome de *bucam, moquém*. Essa grelha é formada de quatro forquilhas de madeira, de grossura de uma perna, fincadas no chão em forma de quadrado ou retângulo e sôbre as quais se colocam duas varas com outras menores atravessadas e próximas umas das outras. O moquém ergue-se cêrca de tres pés acima do chão e tem comprimento e largura proporcionais ao número de homens que devem ser moqueados, não raro incrivelmente grande [...]". Claude D'Abbeville, op. cit., p. 233.

Figura 6.
Preparación de la carne humana en el *moquém*. Theodoro De Bry. *Americae Tertia Pars*. Grabado en cobre. Frankfurt, 1592.

detalladamente miembros fraccionados de varios cuerpos de víctimas puestos a asar en una barbacoa o parrilla (figura 6).

Los Tupinambá están en medio del banquete caníbal: hombres, mujeres y niños, todos degustando partes humanas de este festín macabro: mujeres viejas lamen sus dedos con grasa de la víctima, para no perder nada del terrible manjar, y hasta un niño chupa una mano mutilada de la víctima, mientras en los planos de fondo un Hans Staden angustiado parece cuestionar las acciones de los indios. Léry señala: "Todas las partes del cuerpo, inclusive las tripas después de bien lavadas, son colocadas en el moquém, alrededor del cual las mujeres, principalmente las golosas

viejas, se reunen para recoger la grasa que escurre por las varas de esas grandes y altas barbacoas de madera [...]".[68]

En lo que respecta al uso de la grasa y consumo de la sangre por parte de las indias, el padre Anchieta, en una carta de 1565 al general Diogo Lainez, describe que "[...] otras se untaban las manos con la grasa de ellos y untaban las caras y bocas unas a las otras, y había quién recogía la sangre con las manos y la lamia, espectáculo abominable, de manera que tuvieran una buena carniceira con que hartarse [...]".[69]

En el grabado de De Bry, a diferencia de lo informado en el relato de Staden, no aparecen tripas siendo asadas. Claude D' Abbeville, en la *Historia de la Misión de los Padres Capuchinhos*, hace una descripción muy próxima de la imagen del grabado de De Bry

> Encienden fuego debajo de la parrilla sobre la cual colocan todos los pedazos del pobre cuerpo descuartizado: cabeza, tronco, brazos y costillas, sin olvidar piernas, manos, pies, inclusive entrañas o parte de ellas, dejando el resto para el caldo. Nada pierden, en suma, y tienen cuidado de voltear constantemente los pedazos para asarlos bien; y aprovechan además la grasa que escurre por las varas y lamen la que se coagula en las horquillas. Todo bien cocido y asado, comen los bárbaros esa carne humana con increíble apetito [...].[70]

Sobre lo poco que se sabe de la distribución de las partes del cuerpo de la víctima, Florestan Fernandes aclara:

> [...] as ações canibalísticas não se confinavam a um setor social determinado, à comunidade dos guerreiros ou à dos anciãos: eram coletivas, delas participando, de uma maneira ou de outra, crianças e adultos, homens e mulheres. As crianças, os jovens de ambos os sexos e as mulheres em geral tomavam parte do repasto coletivo através da ingestão do mingau, feito com os intestinos e com ou-

---

68 Léry, op. cit., p. 199.

69 Anchieta, op. cit, p. 226.

70 D'Abbeville, op. cit., p. 233.

> tros órgaõs da vítima. Os homens adultos, isto é, os *avá* e *tujuáe*, devoravam as demais partes do corpo depois de moqueadas [...].[71]

Así, la india que come un brazo en la estampa establece una contradicción con las informaciones dadas por Thevet y Staden, en las cuales las mujeres consumían las vísceras y no los miembros y músculos (brazos o piernas), que eran reservados a los guerreros.[72] Las indias que participan del festín establecerían una contradicción con el grabado anterior de las mujeres y niños consumiendo la papilla hecha con las vísceras e intestinos.

El grabado sobre la preparación de la carne humana en el *moquém* de la *Americae Tertia Pars*, en la cual hombres y mujeres tupinambá devoran un cuerpo cortado, levanta varias dudas con relación al número de indios que participaban de estos rituales y de la cantidad de carne humana que podría ser consumida. Si creemos en el grabado de De Bry, once tupinambá, cuatro mujeres, seis hombres, y un niño estarían devorando por lo menos a tres víctimas. Esto puede ser comprobado al contar los brazos fraccionados: la india joven muerde uno; el guerrero que tiene un collar devora al segundo; otros dos brazos están siendo asados en la barbacoa, mientras el niño chupa los dedos de una mano, para un total de cinco manos, es decir, tres víctimas para alimentar a once tupinambá.

Léry registra la participación de miles de aldeanos: "Todas las aldeas circunvecinas son avisadas del día de la ejecución y en breve comienzan a llegar de todos lados [...] allí se reunen a su alrededor, algunas veces en número de tres a cuatro mil [...]".[73] Fray Vicente do Salvador dice: "[...] entonces ordenan grandes fiestas y ajuntamentos de parientes y amigos, llamados de treinta, cuarenta leguas [...]".[74] De ese modo, ¿cuántas víctimas tendrían que ser sacrificadas para que todos fueran alimentados? Hans Staden[75] y Gabriel Soares de Sousa[76] también indican que al-

---

71 Florestan Fernandes. A Função social da Guerra na Sociedade Tupinambá. São Paulo: Universidade de São Paulo; 1970, p. 296.

72 Raminelli, op. cit., p. 97.

73 Léry, op. cit., 193, p. 194.

74 Do Salvador, op. cit., Livro Primeiro *Do Descobrimento do Brasil*, Capítulo Décimo Sétimo "Dos que cativam na Guerra", p. 95.

75 Staden, op. cit., p. 191.

76 Souza, op. cit., p. 251.

gunas partes eran guardadas para ser consumidas después. Esto indicaría, además, que la carne aún sobraba.

Con certeza, la imagen del grabado de Theodoro de Bry no puede ser tomada de forma literal. Entre tanto, Jean de Léry confirma que a veces era necesario más de un prisionero para las ceremonias: "En cuanto a la carne del prisionero, o de los prisioneros, porque a veces matan dos o tres en un solo día [...] todos los que asisten al fúnebre sacrificio se reúnen en torno a las barbacoas, contemplándolos con feroces muecas, y por grande que sea el número de los convidados, ninguno sale de allí sin su pedazo [...]".[77]

Theodoro de Bry llevaría en cuenta las indicaciones de Léry para componer los rostros feroces de los indios de los grabados, específicamente cuando los tupinambá están devorando la carne humana.

La necesidad de repartir parte de la víctima entre muchos comensales justificaría, por un lado, el sacrificio de más de un prisionero, y, en segundo lugar, la razón de consumir el cuerpo en su totalidad "[...] asado y cocido y completamente devorado [...]".[78]

Más la duda continúa: ¿cómo el cuerpo de una o dos víctimas consigue rendir para alimentar la población de varias aldeas que se reúnen para el ritual de destrucción del enemigo? El padre Vasconcellos, en la *Chronica de la Compañia de Jesús* explica cómo los indios consumían una víctima que alcanzara para todos:

> [...] entra el principal Almotacel a repartir la carne del difunto. A esta la manda dividir en tan menudas partes, que puedan todos alcanzar siquiera un poco de la cocción [...] es imposible que llegaran a probar tantas mil almas de la carne de un solo cuerpo, se cocina muchas veces un solo dedo de la mano, o del pie, en un gran asado, hasta quedar bien diluido, y después se reparte el caldo en tan pequeña cantidad a cada uno, de manera que pueda decirse verdaderamente que bebió por lo menos del caldo; donde fuera cocida aquella parte de su contrario [...].[79]

---

77 Léry, op. cit., p. 199-200.

78 Gândavo, op. cit., Cap. XII, p. 160.

79 Simão de Vasconcelos, op. cit., Livro I, 132, p. 56.

Fray Vicente Salvador también coincide con la información de Vasconcellos: "[...] del caldo hacen grandes platones de migas y papilla de harina de *carimã*, para suplir la falta de carne, y poder llegar a todos [...]".[80] Sobre la preparación del caldo para alimentar a una gran cantidad de indios, Métraux especifica:

> Quando o número dos convidados era tão considerável que não permitia a distribuição, a cada um, de parte da carne, os indígenas coziam o pé, as mãos, ou mesmo um dedo do cadáver na gamela, e todos podiam, então, provar-lhes o caldo. Se havia, ao contrário, abundância de carne, o excedente do banquete era preparado e guardado nas ocas à espera de outra festança. Os hóspedes levavam para casa pedaços de carne, e, mal chegavam à aldeia, organizavam nova bebedeira para o fim de concluir o banquete. Se o chefe da aldeia estava ausente, não esqueciam os índios de guardar sua parte [...].[81]

Este grabado de la preparación de los miembros en el *moquém*, junto con el de las mujeres que raspan la piel del prisionero, sigue las descripciones de las narrativas de Staden y Léry, pero no sus estampas. Estos dos grabados permiten percibir elementos originales propios de Theodoro de Bry.

En este último grabado sobre el consumo del enemigo es donde el flamenco se toma más libertades, distanciándose de las informaciones dadas por los cronistas. Si en los otros grabados de la *Americae Tertia Pars*, De Bry registra la presencia de un ritual mágico-religioso, la estampa de la preparación de la carne humana en el *moquém* está relacionada a la idea del banquete antropofágico, donde los indios consumen carne humana por puro placer gastronómico: los tupinambá muerden con avidez brazos y piernas, un niño consume una mano, y las viejas indias chupan la sangre y la grasa untada en sus propios dedos.

La imagen del festín que Theodoro de Bry hace para la *Americae Tertia Pars* extrapola los esquemas rituales, aproximándose a las imágenes de las cocinas caníbales de Holbein, Münster y Fries. Una estampa que va a inspirar y a marcar profundamente los grabados de De Bry sobre la preparación y consumo del cuerpo es

---

80 Fray Vicente do Salvador, op. cit., Livro Primeiro *Do Descobrimento do Brasil*, Capítulo Décimo Sétimo "Dos que cativam na Guerra", p. 96.

81 Métraux, op. cit., p. 136-137.

Figura 7.
Descuartizamiento y consumo de la víctima. André Thevet. *Singularidades de la Francia Antártica*. Xilograbado. 1557.

la del *Descuartizamiento y consumo de la víctima*, hecha para la edición de 1557 de la obra *Singularidades de la Francia Antártica* de Thevet (figura 7). Aquí, dos hombres son descuartizados, siendo sus miembros cortados con hacha, y puestos para asar en una barbacoa. Una mujer agachada retira las vísceras de un cuerpo decapitado, mientras un niño juega con una cabeza cercenada.

Tanto el grabado de Thevet como el de De Bry recurren a la tradición iconográfica medieval sobre antropofagia, como bien lo destaca Frank Lestringant:

> Há vários elementos de fantasia nessa composição de conjunto bastante tradicional: os açougueiros nudistas, armados de facões, e a cabeça na ponta de uma lança saindo de uma janela lembram as vinhetas gravadas da *Cosmografia Universal* de Sébastien Münster, nas quais os taurocitas, tártaros, canibais e outros povos bárbaros dos confins trocam seus respectivos atributos. As crianças que brincam de bola com a cabeça do morto vão inspirar o teatro macabro encenado por Théodore de Bry [...].[82]

En el grabado de la preparación y consumo del cuerpo asado en una barbacoa, Theodoro de Bry sigue la tradición pictórica de la antropofagia, colocando seres humanos con apariencia monstruosa que devoran miembros humanos, imágenes constantes en las representaciones medievales y en la iconografía del canibalismo del Nuevo Mundo.

82 Frank Lestringant, *O canibal. Grandeza e decadencia*, Brasilia: Universidade de Brasilia, 1997, p. 88.

Los impresionantes grabados de Theodoro de Bry muestran elementos superficiales del ceremonial de destrucción del enemigo,[83] un ritual mucho más complejo y amplio, de acuerdo con especialistas, como Metraux y Florestan Fernandes. Esa práctica de ingestión de carne humana como venganza formaría parte de un proceso mayor, que está vinculado a la guerra, y que atraviesa todos los ámbitos de la sociedad Tupinambá.

Jean de Léry indicaba que la venganza era la principal razón para devorar al enemigo, un profundo odio y no el placer gastronómico:

> Mas no comen la carne, como podríamos pensar, por simple gula, pues aunque confiesan que es la carne humana sabrosísima, su principal intención es causar temor a los vivos. Los mueve la venganza, salvo en lo que dice respecto a las viejas, como ya observé. Por eso, para satisfacer su sentimiento de odio devoran todo del prisionero, desde los dedos de los pies hasta la nariz y la cabeza, con excepción, sin embargo, de los sesos, que no los tocan...[84]

El padre Simão Vasconcellos, en un trecho de la *Chronica de la Compañia de Jesus*, ayuda a comprender cómo el ritual caníbal era visto a los ojos de los europeos:

> Naciones hay de estas que cogiendo a las manos al enemigo, lo atan a un palo colgado, como si colgaran a una fiera, y le van quitando postas y comiendo poco a poco, hasta dejar los huesos limpios, o cocinándolas, o asándolas, o quemándolas al sol sobre piedras, o cuando el odio es mayor, comiéndolas crudas, palpitando aún entre los dientes, y escurriéndoles por los labios la sangre del miserable padeciente, cuales tigres inhumanos [...].[85]

Vasconcellos trasmite la idea de que los indios, al practicar el canibalismo, perdían su humanidad, descendiendo al nivel de las bestias o de los monstruos con sus excesos de crueldad.

---

83 Término usado por Florestan Fernandes en su libro *A função Social da guerra na sociedade Tupinambá*, São Paulo: Universidade de São Paulo, 1970.

84 Léry, op. cit., p. 200.

85 Simão de Vasconcelos, op. cit., Livro I, 132, p. 53.

En las imágenes de Theodoro de Bry, el canibalismo es presentado para el espectador como verídico, basado en dos argumentos: por un lado, estas escenas están integradas dentro de lo cotidiano y doméstico, y, en segundo lugar, el énfasis en los detalles le da veracidad a los episodios no solo por medio de ropas, adornos o artefactos, sino también por los detalles exactos de la forma en la que el prisionero es muerto, es decir, el propio ritual.[86] Un elemento que refuerza esa veracidad es la presencia testimonial de Hans Staden, un europeo sobreviviente de los tupinambá.

A nivel pictórico, la veracidad de los episodios es reforzada por un artificio: la perspectiva usada en los grabados, con una línea del horizonte más alta de lo normalmente usado en otras obras de la época, que tenía la función de integrar al espectador en la escena, como testigo ocular del episodio. La línea del horizonte más alta crea un efecto óptico, pareciendo que la imagen está más cerca de quien la observa; así, no solo Hans Staden sería el único testigo de los episodios, sino que, además, el observador del grabado sería incluido en la escena.

---

[86] Peter Mason, op. cit., p. 46-47.

Capítulo 4

Hijas de Saturno

Mujeres sensuales y lujuriosas

El grabado de *Hans Staden en medio de la danza de las mujeres de la aldea de Ubatuba*[1] muestra a un grupo de catorce indias tupinambá desnudas, con el cabello en trenzas, dos de ellas con niños en las espaldas, danzando alrededor de un Hans Staden desnudo y adornado con un penacho de plumas.

Los modelos que sirvieron de base para las mujeres indias de Theodoro de Bry seguían los patrones de belleza convencionales en esta época: mujeres de posturas elegantes, *coquettes,* cuerpos de formas voluptuosas y sensuales, cabellos largos presos o sueltos y senos firmes. Es importante destacar que esto no era original de los grabados de De Bry. En los xilograbados de los relatos ilustrados de Léry, Thevet, y especialmente de Hans Staden, los modelos en que el flamenco se basó para componer su obra ya representaban a los aborígenes del Nuevo Mundo con estos patrones de belleza renacentista.

Así, puede ser comprobado en el xilograbado anónimo del texto de Staden (1557), en el que Theodoro de Bry basó su versión de la danza (figura 1). Claramente, las fuentes de inspiración para las indias tupinambá son rescatadas de la tradición cristiana y de la mitología. A pesar de la alusión a la maternidad, como es el caso de las indias que en la danza cargan a sus hijos en las espaldas, la imagen posee una fuerte connotación sensual.[2]

---

1 Hans Staden. Viagem ao Brasil. Versão do texto de Marburg de 1557. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; 1988, Cap. xxiii, p. 88-89.

2 Bernadette Bucher. Icon and Conquest. A structural analysis of the illustrations of de Bry´s Great Voyages. Chicago: The University of Chicago Press; 1981, p. 50.

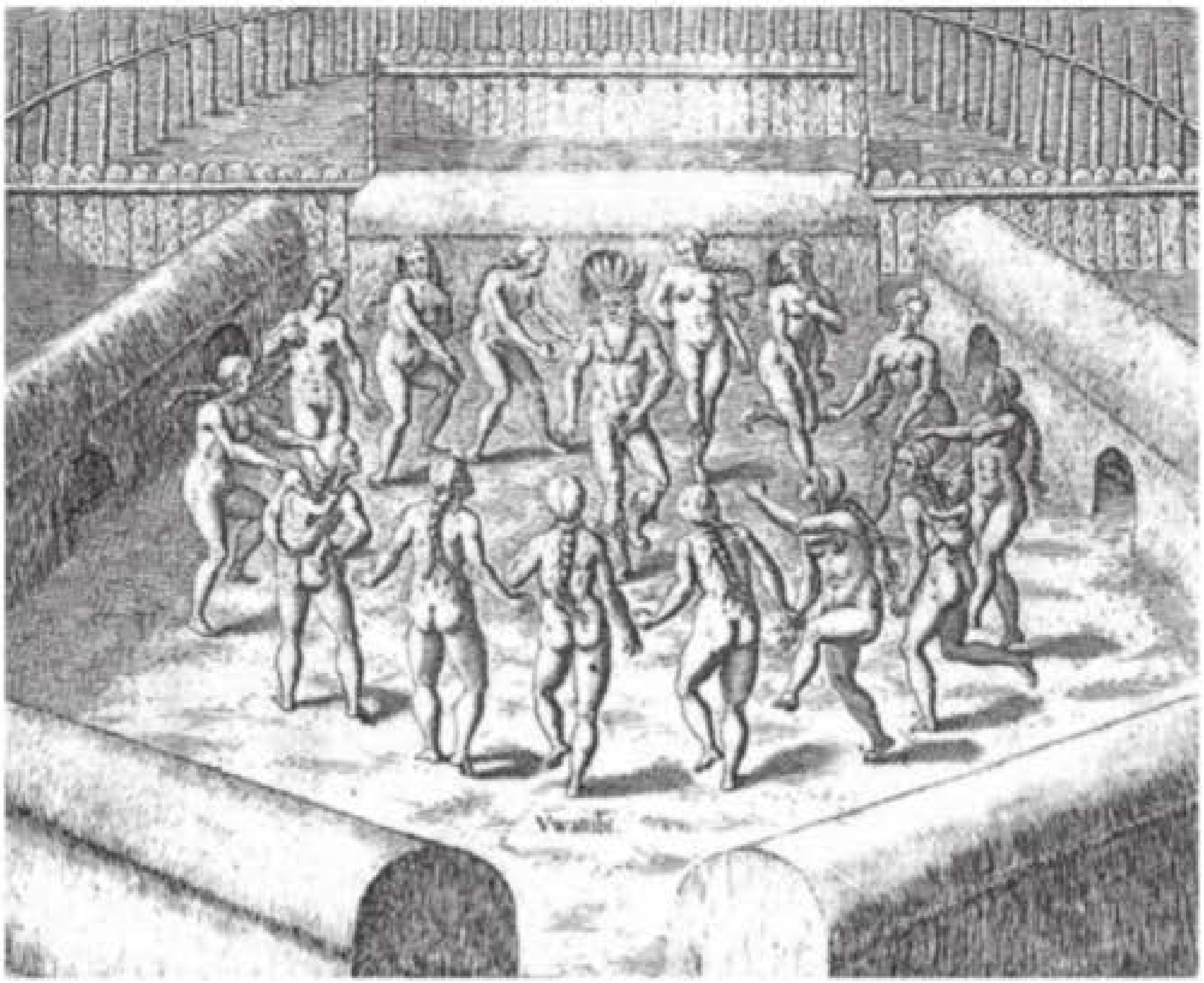


Figura 1.

Arriba: Theodoro de Bry. Hans Staden en medio de la danza de las mujeres de la aldea de Ubatuba. Americae Tertia Pars. Grabado en cobre. Frankfurt, 1592. **Abajo:** Anónimo. Hans Staden en medio de la danza de las mujeres indígenas, en la aldea de Ubatuba. Edición de Marburg. Xilograbado, 18 x 14 cm, 1557.

Figura 2.
Arriba: Theodoro de Bry. Mujeres y niños de la tribu toman mingau hecho con las tripas del prisionero sacrificado. Americae Tertia Pars, grabado en cobre, Frankfurt, 1592. **Abajo:** Anônimo. Mujeres y niños indígenas tomando mingau preparado con las tripas del prisionero. Edición de Marburg. Xilograbado, 18 x 14 cm, 1557.

La sensualidad se manifiesta también en el grabado de las mujeres y niños tomando el *mingau*[3] hecho con las vísceras del enemigo, a pesar de que muchas de ellas llevan sus hijos en las espaldas, lo que también le da un aire familiar a la estampa. Esta imagen de las mujeres sentadas en un círculo también está basada en un xilograbado de la edición ilustrada de Hans Staden de 1557 (figura 2).

La connotación sensual está claramente indicada en la india arrodillada con un niño en las espaldas, cerca del extremo izquierdo del grabado. La india introduce un dedo de su mano izquierda en la boca y lo chupa, mientras que la mano derecha desciende hasta la ingle.[4] Esta actitud de la india expresaría dos deseos reprimidos por el cristianismo, y condenados como pecados capitales: la gula y la lujuria. La actitud sexual de esta india no encuentra referencias en el xilograbado del relato de Staden.

La combinación de la lujuria y del deseo sexual asociados al canibalismo está vinculada al Nuevo Mundo y fue heredada de los relatos de Vespucio. Desde las primeras imágenes ilustrando las tempranas ediciones, el canibalismo y la lujuria van de la mano, como en el caso del xilograbado de Johan Froschauer de 1505,[5] en el que un indio besa a una india que está lista a devorar una pierna humana. No muy diferente a la imagen de Theodoro de Bry de la india tupinambá que prueba el *mingau* de vísceras humanas, mientras lleva su mano a la ingle.

Las mujeres ganan más destaque en los diferentes episodios cotidianos relatados por los europeos. Si en los textos de diversos cronistas no es tan evidente la participación femenina en el ritual caníbal, en las imágenes de De Bry se comprueba lo contrario. Las indias en las estampas del flamenco ganan el protagonismo que ya venía destacándose en los xilograbados de la edición de Staden.

---

3 Palabra tupi, especie de papilla.

4 La connotación sexual de esta imagen es destacada por Bucher, op. cit., p. 50 y por Ronald Raminelli, Imagens da Colonização. São Paulo: Jorge Zahar; 1996, p. 95; también *Eva Tupinambá*, en Mary del Priore (org.), *História das Mulheres no Brasil*, São Paulo: UNESP/Contexto, 2001, p. 33.

5 Si las cartas de Vespucio asociaron lujuria y canibalismo a los indios del Nuevo Mundo, la *Imagen del Nuevo Mundo* de Johan Froschauer sería el puntapié inicial para la representación visual de las costumbres de los aborígenes practicando el amor libre y el canibalismo. Esta imagen recorrerá toda la imaginería sobre el canibalismo, mezclando lo macabro y lo erótico.

Morder el brazo y la mano

En los grabados de la *Americae Tertia Pars,* las mujeres adoptan diferentes tipos de actitudes en sus apariciones; aunque no sean el foco principal del grabado, llaman la atención. Una de estas actitudes inusitadas es la de morder la mano o los brazos. En el conjunto del tercer volumen sobre América, las indias aparecen realizando esta acción en cinco grabados.

Hans Staden, cuando es llevado prisionero a una aldea, narra lo siguiente: "Cuando me avistaron, traído por los otros, corrieron a nuestro encuentro, adornados con plumas, como era costumbre, mordiendo los brazos, haciéndome con eso compreender que me querían devorar [...]".[6]

El texto no es muy claro sobre quién se muerde los brazos, pero siguiendo las indicaciones de los adornos de plumas, serían los hombres los que se morderían los brazos para indicar a Staden que él sería devorado. Esta actitud se realizaba para hostilizar y burlarse del prisionero, parte de las manifestaciones de la venganza de los tupinambá contra el enemigo.

En los xilograbados de la obra de Staden, tanto mujeres como hombres aparecen mordiéndose la mano y el brazo. Ya en los grabados de Theodoro de Bry son exclusivamente las mujeres las que adoptan tal actitud (figura 3); los episodios en que aparecen varían, y principalmente son las mujeres indias las mostradas como descontroladas, en contraste con los hombres, como señala Ronald Raminelli:

> "Porém, as índias de De Bry gesticulam, mostram ansiedade, mordem as mãos e os braços, se contorcem, enquanto os homens permanecem com posturas de cavalheiros, de guerreiros medievais. Na cena, elas ocupam posição central, junto à vítima; os homens, protagonistas do evento, encontram-se à margem [...]".[7]

Morder los brazos o las manos en ciertos momentos simbolizaría ansiedad, descontrol y deseo de consumir carne humana, como puede comprobarse en las escenas del prisionero siendo llevado a la aldea, y también en la hora de la ejecución y fraccionamiento de la víctima, como Staden lo describe:

---

[6] Staden, op. cit., Cap. XVIII, p. 77.

[7] Raminelli, op. cit., 94

Figura 3.

Detalles de las mujeres indias mordiendo brazos y manos. **Arriba:** Theodoro de Bry. Muerte del prisioneiro. Americae Tertia Pars. Grabado en cobre, Frankfurt, 1592. **Abajo:** Anónimo. Ejecución del prisioneiro preso a la *mussurana*. Edición de Marburg. Xilograbado, 18 x 14 cm. 1557.

> [...] las mujeres que andan en rueda amenazando con devorarlo. Están ellas entonces pintadas y prontas para cuando el prisionero esté reducido, correr con los cuatro primeros pedazos alrededor de las cabañas. En esto consiste su diversión. Hecho esto, hacen un fuego a dos pasos del prisionero para que este lo vea. Después viene una mujer corriendo con la *Iwera Pemme*; voltea los haces de las plumas para arriba: grita de alegria y pasa cerca del prisioneiro, para que este la vea [...].[8]

El acto de morder el brazo o la mano también simboliza pánico, desespero y miedo, como ocurre en el grabado del ataque sorpresa a la aldea de *Vwattibi* o *Ubatuba* por los enemigos de los tupinambá. Hans Staden describe la escena de la siguiente forma: "Cuando los Tuppin-Ikins embistieron contra las cabañas y disparaban sobre ellas, se llenaron de miedo los que estaban dentro y las mujeres querian huir [...]"[9] (figura 4).

Sobre las razones para los indios morderse las manos, Staden no es muy específico. Los relatos de los cronistas describen actitudes ansiosas o nerviosas de las indias, pero no directamente el acto de morderse. Claude D' Abbeville comenta que las indias emocionadas con la llegada del prisionero "[...] los reciben con inmensa alegria, golpeandose con la mano la boca y dando gritos de satisfacción [...]".[10] No obstante, D' Abbeville no dice nada con relación al acto de morderse la propia mano o el brazo.

Otros cronistas, como Léry y Thevet, describen episodios de mordidas, al referirse a las guerras entre los aborígenes: "Ellos agarran y muerden todas las partes del cuerpo de los enemigos que les pasan al alcance de las garras y dientes, auque sea por los lábios perforados [...]".[11]

No obstante, estas mordidas son contra los enemigos en las guerras. Los grabadores de las ediciones de los textos de Léry y Thevet[12] van a destacar ese comporta-

---

8 Staden, op. cit., Cap. XXVIII, 187.

9 Staden, op. cit., Cap. XXIX, 97.

10 Claude D´Abbeville. História da Missão dos Padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo; Universidade de São Paulo; 1975, p. 230.

11 André Thevet. *As Singularidades da França Antártica*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo:Universidade de São Paulo; 1978, cap. XXXVIII, p. 124.

12 Jean de Léry. *Viagem à terra do Brasil*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia,São Paulo; Universidade de São Paulo; 1980, cap. xiv, 189. Thevet, op. cit., cap. xxxviii, p. 124.

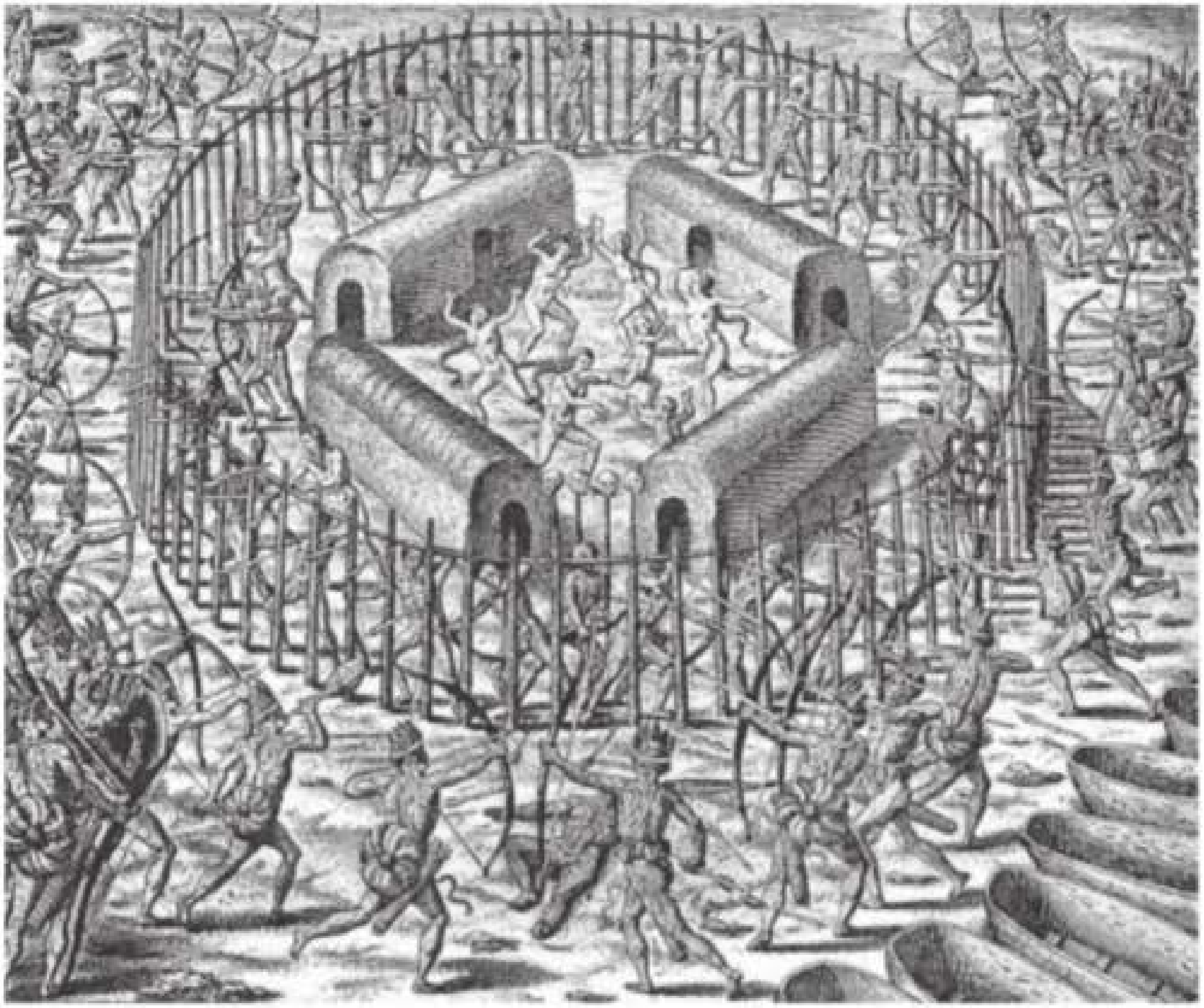


Figura 4.
Theodoro de Bry. Ataque dos Tuppinikins a *Viwattibi*. Americae Tertia Pars. Grabado en cobre. Frankfurt, 1592.

miento salvaje, extraño e inusitado en las guerras entre los indios. Otro artista que representa batallas terribles entre los aborígenes será Etienne Delaune[13] (figura 5).

A los ojos europeos, estas formas de guerra indicaban cuán primitivos eran estos pueblos del Nuevo Mundo, que se mordían y atacaban como animales. Un claro contraste con la cultura, la sofisticación de rituales y costumbres con que el europeo acostumbraba a hacer la guerra. Como lo señala Laura de Mello y Souza: "o Novo Mundo era inferno, sobretudo por sua humanidade diferente, animalesca, demoníaca, e era purgatório, sobretudo por sua condição colonial. A ele, opunha-se a Europa: metrópole, lugar da cultura, terra de cristãos. Na Europa, pois, o Céu

[13] Este artista ejercería mucha influencia en la obra de De Bry. Ver: Raminelli, op. cit., p. 56-58, y Thereza Baumann. Thesaurus de Viagens. Theodoro de Bry: identidade e alteridade na iconografia do século xvi. Tese de Doutorado. 2.º vol. Niterói: Universidade Federal Fluminense. Facultad de Historia; 2001, p. 284.

Figura 5.

De arriba para abajo: combates entre indios que se muerden. Anónimo. André Thevet. Singularitez. Antuérpia. Xilograbado. Paris, 1558; Anónimo. André Thevet. Combates entre maragajás y tabajaras. La Cosmographie Universelle. Xilograbado, Paris, 1575; Etienne Delaune. Mêlée de guerriers nus. Combats et Triomphes. Grabado. Paris, 1576. Jean de Léry. *Histôire d'vn Voyage fait en la Terre dv Bresil.* Xilograbado. Edición de 1578.

era mais próximo, mais clara e inteligível a palavra divina. Na colônia, tudo se esfumaçava e se confundia [...]".[14]

Los grabados de Thevet, Delaune y Léry, aunque se centran en la guerra, vinculan las mordidas al odio que se siente hacia el enemigo, y a una actitud que precederá al futuro festín caníbal. Este sentido es encontrado en algunos de los grabados donde las mujeres indias aparecen con esta actitud, como señala Raminelli.[15] Pero no halla explicación en los otros grabados, como en el del ataque a *Vwattibi*.

Rastrear el arte europeo del siglo XV puede ayudar a entender este tipo de representaciones. Precisamente en un Juicio Final de Fra Angélico, en la parte de la pintura dedicada al infierno, los condenados están dentro de una caverna, separados por compartimientos de acuerdo a sus pecados y condenas. En la zona dedicada a los condenados por el pecado de la ira, estos aparecen mordiendo sus propios brazos y manos. En el contexto del infierno, dicho gesto tendría entonces dos significados: primero, la exteriorización, para el espectador de la pintura, del pecado cometido, y segundo, un resultado del dolor y el desespero que el tormento infernal estaba causando a las almas de los pecadores (figura 6).

En los *Diálogos de la Pintura* (1633), de Vicente Carducho, se comenta sobre la representación de la ira y la furia:

> Los movimientos de la ira y furia intrépidos, sin orden, y fuera de sí, la boca abierta y torcida, que rasga miembros, o vestidos, o cabellos de cabeza, o barba con las manos, o aprieta los dientes, mira fixo, y mui abiertos los ojos, y la boca cerrada, sacando la quijada de abaxo, mas afuera que la alta; y tal vez echado en el suelo dando puñadas en la tierra con grandes vozes, tiembla, echa espuma por la boca, y fuego de los ojos...[16]

Así, la mordida en los propios brazos y manos que pululan en las imágenes deja de ser una manifestación de venganza tupinambá, y en los grabados pasa a ser una convención del arte, que tanto el grabador del relato de Staden como Theodoro de Bry

[14] Laura de Mello e Souza. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonia.* São Paulo: Companhia das Letras; 1999, p. 77.

[15] Raminelli, op. cit., p. 94.

[16] Vicente Carducho. *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origem, esencia, definición, modos y diferencias.* Madrid: Turner; 1977, Diálogo Octavo, fol. 142v., p. 406.

Figura 6.
Detalle de los condenados al infierno por el pecado de la Ira. Fra Angelico. Juicio Final. Témpera sobre madera. Museo Nazionale di San Marco. Firenze,1431-1435.

usaron para exteriorizar deseos, bajos instintos y sentimientos internos, tales como ansiedad, nerviosismo, o descontrol de las mujeres indias.

Diosas, Evas y Brujas

Algunas de las fuentes pictóricas que inspiraron las esculturales imágenes de las mujeres indias de los grabados son de tres tipos: primero, las divinidades y mujeres de la mitología greco-romana, entre ellas diosas, musas y gracias; segundo, las imágenes de Eva en el Jardín del Paraíso del judeo-cristianismo, y por último, las representaciones de las brujas, del renacimiento alemán.

Pero ¿por qué este tipo de imágenes? El Renacimiento comienza a rescatar las tradiciones clásicas en el arte, por eso es que las figuras mitológicas clásicas greco-romanas son los modelos de belleza por excelencia (figura 7). Basado en Vitrubio, Leon Battista Alberti señala: "[...] sean los movimentos y las poses de las mozas leves, llenos de simplicidad, en que halla de preferencia la dulzura del alma que la gallardía, muito embora a Homero, a quién Zêuxis siguió, agradaran las formas robustas hasta en las mujeres [...]".[17]

Alberti deja percibir en el fragmento dos tipos de cánones para la mujer: una más dulce y otra más robusta y gallarda; esta última tradicionalmente asociada

[17] Leon Battista Alberti. *Da Pintura*. Campinas: Unicamp; 1989, Livro II, cap. 40, p. 118.

Figura 7.
Detalle de Las Tres Gracias de Rubens, en la Educación de Maria de Medicis. Óleo sobre tela. 1622-25.

con las formas de Zeuxis, el modelo clásico del pintor por excelencia para el Renacimiento.

En *El Arte de la Pintura* de 1649, Francisco Pacheco identificaba tres partes de la belleza corporal, específicamente femenina: la integridad de los miembros, la proporción y el color de la piel:

> [...] estamos obligados a decir algo de las partes de la hermosura y belleza corporal (que resplandece principalmente en la mujer), la cual reduxeron los sabios y santos que tratan desto a tres partes: Integridad de miembros, proporción de sus partes, hermoso y agradable color. Lo primero, que no le falte ninguno dellos; lo segundo, que entre sí tengan unión y correspondencia; lo tercero, color resplandeciente y gracioso. Aristóteles añade, primero esta parte, *magnitudo;* quiere decir, que no sea el cuerpo pequeño, sino de conveniente gentileza (algo menor que el varón). Del color

> advierto, que no sea muy blanco ni muy rojo, sino de color rosa, y que la tez eche de sí lustre y claridad. Porque, sin contradicción, entre todos los cuerpos elementados, la más perfecta belleza es la del cuerpo humano, y todo él (como dixo Fernando de Herrera) la mayor es el rostro, y de todas sus partes se aventajan los ojos, por la diversidad de colores, y porque en ellos se trasluce la hermosura del ánimo; y todo esto viene a ser objeto de los nuestros, que gozan solos de la belleza corporal [...].[18]

Las pinturas de mujeres desnudas, como *Las Tres Gracias* de Rubens, presentan estas condiciones: integridad y proporción entre sus miembros, el color de la piel ideal, siendo el cuerpo "gentil", ni muy grande, ni muy pequeño. Algunas convenciones son establecidas, como que el cuerpo de la mujer fuera menor que el del hombre y la importancia dada al rostro, específicamente a los ojos.

Una característica de la belleza femenina del Renacimiento, además del cuerpo voluptuoso, está en los cabellos largos. En su mayoría, tanto las diosas, las musas, las Evas, las indias y las brujas eran representadas de esta manera, ya que el cabello reflejaba parte del interior del individuo. Tal es la importancia, que Leon Battista Alberti va a dedicar fragmentos de su tratado de pintura del siglo xv, para enseñar cómo hacerlos: "[...] Es particularmente agradable ver en los cabellos aquellos siete movimientos de que ya hablé:[19] se enrollan en espiral como si quisieran dar un nudo, ondulan en el aire, semejantes a llamas; parte se entrelaza con los otros como serpiente, parte cresce aquí, parte allí [...].[20]

Estas figuras de formas voluptuosas y robustas son muy recurrentes, ya que los pintores tenían pocas temáticas aceptadas en la época para representar una mujer hermosa completamente desnuda. Dentro de la tradición cristiana, una de las posibles imágenes era la de *Eva en el Paraíso* (figura 8).

Se creía que los cuerpos de Adán y Eva eran perfectos porque habían sido creados por Dios antes del pecado original, como Vicente Carducho comenta:

---

18 Francisco Pacheco. *El Arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra; 1990, p. 369-370.

19 Sobre los siete movimientos, Alberti dice: "Toda coisa que se move de um lugar pode percorrer sete direções: uma, para cima; outra, para baixo; a terceira, para a direita; a quarta, para a esquerda; partindo de nós para longe ou de lá vindo até nós; o sétimo, caminhando em volta. Desejo todos esses movimentos na pintura [...]". Alberti, op. cit., Livro Segundo, cap. 43, p. 116.

20 Ibid., cap. 45, p. 119.

Figura 8.
Jan Van Scorel, Adán y Eva. Óleo sobre madera 47,6 x 31,8 cm. 1540.

"[...] y así fueron sus cuerpos perfectísimos en proporción, color, y movimientos en sumo grado: en todos los demás faltó esta perfección, destemplándose los humores, causando disensiones, y alteraciones entre sí, de donde nacen tan torcidos efectos como se ven, porque el humor que predomina, destempla los miembros, partes y acciones [...]".[21]

Estos modelos de belleza de las mujeres de la mitología greco-latina, y especialmente de la Eva judeo-cristiana, serán aprovechados a la hora de trasladar la *squemata* para las imágenes de las mujeres indias.

¿Cuál es la conexión entre Eva y las indias Tupinambás? Fuera de ser una imagen mítica presente en el cristianismo, es la que más se asemeja a la india, porque ella aparece en las pinturas y grabados como una mujer desnuda, voluptuosa, joven, de cabellos largos, en un jardín con árboles, plantas y animales. Algo muy

[21] Carducho, op. cit., Diálogo Quarto, fol. 49, p. 182.

semejante a la visión europea de la naturaleza y de los aborígenes de las Américas, un prototipo del *bon sauvage*.

Sin embargo Eva, desde la Edad Media, era un contrapunto de la Virgen María, ya que por su causa, de acuerdo con la tradición bíblica, el mal había entrado en el mundo. Por su causa, el hombre había perdido el Paraíso.[22] En las pinturas aparecen Adán, Eva y la serpiente, momentos antes de la caída. La culpa de Eva está siempre insinuada en las obras. Ella, al ser tentada y engañada por la serpiente, convence a su vez a Adán para que él también pruebe del fruto prohibido; Eva convence Adán con su propia sensualidad y belleza. De ese modo, la asociación entre las indias y Eva no es gratuita, estando ligada a connotaciones negativas, como la tentación y la lujuria. Por eso, en los grabados de rituales caníbales, las indias "nuevas Evas" tienen una participación activa.

Las cartas de Vespucio inauguran la participación de las mujeres indias en las prácticas caníbales y destacan sus características negativas de engaño, traición y lujuria, que, con su belleza física, llevan al hombre a la perdición, así como fue narrado en la carta *Cuatro Navegaciones,* sobre el episodio del marinero europeo que, impresionado con la belleza de las indias, acaba muerto y devorado por ellas.[23]

> Es pertinente recordar que características negativas como engaño y falsedad son constantes en las descripciones de la mujer india. Jean de Léry describe con estas connotaciones la esposa india que llora a la víctima del festín caníbal: "[...] esa mujer, es como el cocodrilo que mata al hombre y llora junto a él antes de comerlo, laméntase y derrama fingidas lágrimas sobre el marido muerto más siempre con la esperanza de comerle un pedazo [...].[24]

El tercer grupo de imágenes de mujeres desnudas corresponde a las obras sobre brujas. Fueron los artistas alemanes, Dürer, Baldung, Cranach el viejo y Altdorfer, entre otros, los que renunciaron a quedar restringidos a las temáticas clásicas para representar mujeres desnudas, siendo famosos por sus increíbles escenas de brujas y

---

22 Gênesis 3, 1-24.

23 Americo Vespucio. Quatro Navegações. Américo Vespúcio, Novo Mundo. As cartas que batizaram a América, São Paulo: Planeta, 2003, p. 104.

24 Léry, op. cit., p. 198.

Figura 10.
Detalles de las mujeres de Hans Baldung Grien.
Izquierda: Adán y Eva. Óleo sobre madera. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Madrid, 1531. **Derecha:** Dos Brujas. Óleo sobre madera. Städelsches Kunstinstitut. Frankfurt, 1523.

hechas por Baldung: "Posiblemente las razones para sus diversas obras con brujas fueron que este material ofrecía el marco no Cristiano para liberar los impulsos más íntimos del artista, como el *sabbat* y las brujas lo harían para Goya...".[26]

Las pinturas sobre Evas de Baldung ya tenían un carácter ambiguo y erótico, que tendía más a lo negativo. En una pintura sobre Adán y Eva de 1531 (figura 10), este toma el seno de Eva con su mano derecha, mientras que con la izquierda sujeta su muslo. Silenciosamente, ella parece consentir en las caricias. De acuerdo con Link, este Adán estaría más próximo de la imagen del diablo, personificando el

[26] Luther Link. *O Diabo. A máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras; 1998, p. 160.

Figura 11.

Mujeres indias y brujas.
Arriba: Theodoro De Bry. Crueldades de los Españoles. Bartolomé de las Casas. Narratio regionum Indicarum per Hispanos quosdam devastarum verissima. Grabado. Frankfort, 1598. **Centro:** Guaccius. Compedium Maleficarum. Xilograbado. Milano, 1626. **Abajo**: Theodoro de Bry. Fraccionamiento del cuerpo de la víctima. Americe Tertia Pars. Grabado. Frankfort, 1592.

placer sexual.[27] En esta pintura Eva se aproxima a las brujas que, por medio de sus encantos y belleza, dominan las voluntades de los hombres y los someten, llevándolos a la perdición.[28]

Las brujas ganan connotaciones negativas por ser las seguidoras del demonio, entregadas a la lujuria y a la gula, porque en sus rituales devoraban niños. No tan distantes estaban las indias caníbales, que a los ojos europeos también adoraban al demonio, cedían a los vicios, eran lujuriosas, y consumían carne humana (figura 11).

Ya desde el siglo VII, la gula y la lujuria estaban asociadas a los peores vicios, como se menciona en el *Poenitentiale*, atribuido a Teodoro de Canterbury: "De la gula provienen la alegría inoportuna, la obscenidad, la frivolidad, la vanidad, las inmundicias del cuerpo, la inestabilidad mental, el deseo sexual [...] De la Lujuria, la ceguera del espíritu, y la futilidad y la incoherencia [...]".[29]

Tanto las brujas como las indias caníbales eran parientes, hijas del mismo Padre Saturno,[30] como lo sugiere Crispijn de Passe en la estampa *Saturnus,* hecha entre 1580-1600. En la parte superior aparece el dios Saturno con una hoz, emblema del tiempo, en un carruaje tirado por dos monstruos dragones, y en la parte inferior aparecen diferentes episodios de brujería (izquierda) y de canibalismo (derecha) (figura 12).

---

27 Ibíd., p. 161.

28 Tal justificativa para la difusión de un modelo de bruja joven y bella no está muy lejos de la forma como el grabador de la *Lettera* de Vespucio, de 1509, representa a las indias como seductoras y fatales para el descuidado marinero europeo, que, engañado, cae delante de los encantos femeninos.

29 Teodoro de Canterbury, Poenitentiale, en PL 99, c. 941.

30 "The iconography of Saturn received considerable attention and elaboration in European artistic production of the later fifteenth and sixteenth centuries. Various elements from this iconography were drawn upon and adapted by artists such as Dürer, Baldung Grien and Cranach in order to help them visualize their understanding of the activities of witches and the power wielded by witchcraft and to communicate that understanding to their viewers. But just as the literary image of witchcraft was shaped throught a bricolage of beliefs and stories which theologians and legal officers were endeavouring to weld into a coherent system at this time, the use of these iconographical elements was oftem haphazard and inconsistent The attraction of a complex, yet well-known, mythological and mythographical figure such as Saturn to assist in this process must have been the manner in which he could give expression to a variety of quite disparate beliefs about witches and their activities. Through allusions to Saturn, beliefs about the sexual aggression and cannibalism of witchcraft could be represented and disseminated, for instance, and witches could be more easily located within traditional models of occupational structure, social psychology, religious typology and cultural progress. Moreover, the employment of a classical figure who enjoyed a central place in the literary, astrological and medical discourse of the time, would help naturalise and legitimise various understandings of witches activities and powers [...]". Charles Zika. "Body Parts, Saturn and Cannibalism: Visual Representations of Witches. Assemblies in the Sixteenth Century. Article for volume of conference proceedings, Le Sabbat des Sorciers em Europe" (XVe –XVIIIe Siecles). *École Normale Superieure de Fontenay-ST. Cloud*, November, 4.7, 1992, p. 9.

Figura 12.
Crispijn de Passe. *Saturnus. Seven Planets.* Grabado, 23,5 x 18,2 cm. Número de Department Prints & Drawings. Registro 1862, 0712.335. British Museum. London, 1600.

Saturno tenía la reputación de patrono de las brujas. Originalmente, era el protector de los mineros, lo que lo aproximaba a las divinidades infernales; también fue el primer antropófago, las brujas eran frecuentemente acusadas de antropofagia. Además de eso, el domicilio nocturno de Saturno (el planeta) es el signo de Capricornio, representación frecuente del Diablo.[31]

31 Jean-Michel Sallmann. Las Brujas Novias de Satán. Rio de Janeiro: Objetiva; 2002, p. 107.

En los siglos XVI-XVII se creía que la melancolía y los humores del cuerpo, según la concepción hipocrática, hacían que los individuos alcanzasen concepciones y creaciones geniales, pero también que cediesen a los peores vicios. Los humores en el interior del cuerpo, como la bilis negra, según Jean Bodin en su *Methodus ad facilem historiarum cognitionem* de 1566, eran también afectados por el clima. De ese modo, se podía diferenciar la antropofagia por venganza de los meridionales, motivada por las pasiones del alma, diversa de la rabia sanguinaria de los septentrionales, el más bajo nivel de la perversión antropófaga, motivada por el vientre. Sobre los primeros, Frank Lestringant señala:

> Se eles também praticam a cozinha canibal, é porque são levados a fazê-lo não por seu ventre, mas pelas paixões da alma. Em vez de 'apetecer-se' com o sangue de outrem, seguindo o processo próprio das pessoas do Norte, eles obedecem aos impulsos da bile negra que possuem em excesso. Esta, nascida "dos humores aquecidos pelo calor ardente", se acumula como uma borra no fundo de seus organismos, destinando-os a paixões implacáveis. Reconhecemos aqui a conformação do melancólico levado naturalmente às atividades do espírito, apto às concepções geniais, mas também às vinganças mais refinadas [...].[32]

El desequilibrio de los humores explicaría la furia vengativa del caníbal y la tendencia a los vicios de la bruja y, por consecuencia, de la mujer. No se puede olvidar que la Europa católica y protestante va perseguir a las mujeres acusadas de brujería en las cacerías de los siglos XVI y XVII. Mario Pilosu resume bien este miedo: "La mujer es considerada, en la mayoría de los casos, como un peligro para los hombres, por causa de su naturaleza espiritual y porque les proporcionaba la oportunidad de desencadenar sus instintos más bajos y de caer así en el pecado carnal [...]".[33]

La belleza de la mujer es equivalente a la tentación que lleva al hombre a pecar. Las connotaciones negativas de la mujer india no estaban lejos de las brujas lujuriosas, golosas, sensuales y malignas. Theodoro de Bry va a recibir toda esta influencia alemana y sus indias tupinambá seguirán los modelos de belleza y sensualidad de la Eva y de las brujas, mujeres pecadoras, astutas y tramposas.

---

32 Frank Lestringant. *O canibal. Grandeza e decadencia*. Brasilia: Universidade de Brasilia, 1997, p. 130.

33 Pilosu, op. cit., p. 60.

Indias viejas y golosas

En el grabado que muestra *la preparación de la carne humana*, al lado de los indios tupinambá y de la joven india, se destaca la presencia de tres indias viejas y decrépitas. El choque es mayor para el espectador, porque la decadencia física de los cuerpos de las viejas, sus senos flácidos, pieles arrugadas y sin adornos, son más evidentes y acentuados por el contraste con la joven india al lado de ellas, de cuerpo voluptuoso, senos firmes, adornada, y con una pose elegante.

En el relato de Hans Staden no existe diferencia entre las mujeres que participan del ritual caníbal: "Vienen entonces las mujeres; toman los cuatro pedazos y corren alrededor de las cabañas, haciendo una gran gritería [...] las mujeres guardan los intestinos, los hierven y del caldo hacen una sopa [...]".[34]

Diferentemente de Staden, en el *Viaje a la Tierra del Brasil*, Jean de Léry resalta la presencia de las viejas indias que quedan cerca de la barbacoa en la cual se asan las carnes de la víctima: "alrededor del cual las mujeres, principalmente las golosas viejas, se reunen para recoger la grasa que escurre por las varas de esas grandes y altas parrillas de madera; y exhortando a los hombres a proceder de modo que ellas tengan siempre tales platillos, se lamen los dedos y dicen: *iguatú*, lo que quiere decir "está muy bueno" [...]".[35]

Este texto sería la fuente inspiradora del grabado de Theodoro De Bry, ya que los elementos básicos de la imagen están presentes: parrillas, indios, las viejas golosas que no querían perder nada de la víctima. De Bry traduciría esa referencia textual en una actitud corporal de las indias, es decir, chupar los dedos, en cuanto el resto de los indios que participan del festín devoran la carne de las partes humanas, o por lo menos la saborean. Entretanto, las viejas, a pesar de tener partes humanas a su alcance, no aparecen mordiéndolas, sino chupándose sus dedos.

Una de las viejas en los planos de fondo tiene hasta una pierna en su mano derecha; aun así, no la muerde, sino que prefiere chupar el dedo pulgar de su mano izquierda. De Bry, al presentar a las viejas chupándose los dedos, estaría haciendo una alusión a la falta de dientes: solo pueden chupar y sorber sangre y grasa, pero no morder carne,[36] como lo hace la joven india al lado de las tres viejas.

---

34 Staden, op. cit., 187, p. 190.

35 Léry, op. cit., p. 199.

36 Bucher, op. cit., p. 51-53. Raminelli, op. cit., p. 100.

En la *Historia de la Misión de los Padres Capuchinhos* de D' Abbeville, se comenta sobre la gula de los tupinambá: "Los hombres aparecen hambrientos como lobos y las mujeres mucho más. En cuanto a las viejas, si pudieran embriagarse de carne humana de buen agrado lo harían [...]".[17]

La segunda indicación en el trecho de Jean de Léry se refiere a la grasa, que en el grabado puede ser notada escurriendo, junto con sangre de las partes fraccionadas de las víctimas en el *moquém*. Las indias viejas son descritas de forma negativa en el texto de Léry, apareciendo como golosas en exceso y como incitadoras del canibalismo, sin contar con el placer y la agitación frenética que las viejas sentían con la matanza:

> "En seguida, las otras mujeres, sobre todo las viejas, que son más golosas de carne humana y desean con ansia por la muerte de los prisioneros, llegan com agua hirviendo, resfriegan y escaldan el cuerpo a fin de arrancarle la epidermis [...].[18]

La gula llevaba a las indias al punto de no querer perder nada de la víctima y generar ansiedad. La descripción detallada hecha por Simão de Vasconcellos en la *Chronica de la Compañía de Jesús* sobre las indias viejas es bastante apropiada para la imagen del grabado de Theodoro De Bry:

> [...] luego que el triste preso va saliendo de la cárcel para la muerte, es costumbre ir a recibirlo a la puerta seis, o siete viejas más fieras que tigres y más inmundas que Harpyas, de ordinário tan envejecidas en el oficio, como en la edad, pasan de los cien años que así las escogen. Van cubiertas con las primeras ropas de nuestros padres primeros, más pintadas todas de un barniz vermejo, y amarillo, con que se dan por muy graciosas: van adornadas en el pescuezo y cintura, con muchos, y largos collares hechos de hileras de dientes, que les han quitado a las calaveras de los muertos, que en semejantes solemnidades han ayudado a comer: y para mayor recreación van ellas cantando, y bailando al sonido de

---

17 D'Abbeville, op. cit., p. 233.

18 Léry, op. cit., p. 198.

> ciertos recipientes, que llevan en las manos para efecto de recibir la sangre, y juntamente las entrañas del padeciente.[39]

La descripción de las viejas en la obra de Vasconcellos es similar a la de De Bry, que las representa en el grabado desnudas, arrugadas, de avanzada edad, lo que no es un impedimento para ser las más dispuestas al sacrificio y consumo de la víctima. El jesuita aún adiciona la experiencia de las viejas al canibalismo, comparándolas con las harpías.[40]

Esta analogía de Vasconcellos con la mitología clásica ayuda a entender la imagen que los jesuitas tenían de las viejas indias y su asociación con el mal.

De la misma forma que Léry y Vasconcellos, Gândavo también coincide con la idea de la gula vinculada a las viejas; el cronista portugués comenta que las ancianas acostumbraban recoger la masa encefálica: "Está una india vieja lista, con una totuma grande en la mano, y cuando el padeciente cae, acude muy rápido a meterlo en la cabeza para tomar los sesos y la sangre [...]".[41]

La experiencia de las indias viejas en el canibalismo estará asociada a la idea generalizada por algunos cronistas de que eran los más viejos los que participaban, efectivamente, del consumo de carne humana. El gobernador Gabriel Soares de Sousa era uno de los que afirmaban: "[...] y los hombres mancebos y las mujeres mozas la prueban solamente, y los viejos y viejas son los que se meten mucho en esta carnicería, y guardan alguna de la asada del *moquém* por relíquias, para con ella de nuevo volver a hacer fiestas, si no ocurre tan temprano matar a otro contrario [...].[42]

El padre Azpilcueta, en una carta del 28 de marzo de 1550 es más especifico: "[...] replican algunos que la comen solamente las viejas; otros dicen que sus antepasados la comieron y que ellos deben comer carne humana [...]".[43]

---

[39] Simão de Vasconcelos. Das Noticias Antecedentes, curiosas e necessrias das cousas do Brasil. En: *Chronica da Companhia de Jesus do Estado de Brasil.* Rio de Janeiro: Typographia de João Ignacio da Silva; 1864, Livro I, cap. 132. p. 55.

[40] Las harpías eran monstruos mitológicos que tenían rostro de mujer vieja, cuerpo de buitre, garras, senos caídos y olor pútrido. Posteriormente, fueron asociadas a los vicios y a la brujería, se creía que se llevaban las almas, especialmente las de los niños.

[41] Pero de Magalhães de Gândavo, *A primeira História do Brasil. História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2004, cap. 12, p. 160.

[42] Gabriel Soares de Sousa. Tratado descritivo do Brasil em 1587, Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, cap. CLXXIV, p. 251.

[43] S. a. Cartas Avulsas, 1550-1568. Azpilcueta Navarro e Outros. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Universidade de São Paulo; 1988, p. 77.

Los relatos tienden no solo a reforzar una imagen negativa de las viejas como también a aumentar su protagonismo, especialmente en lo referente a las costumbres caníbales. Antonio Pigafetta, en su crónica del viaje de Magallanes, será el primero en sugerir que una india vieja habría dado origen a la monstruosa costumbre del canibalismo entre los indios del Brasil:

> Esto de comerse uno al otro fue introducido por una vieja que no tenía sino un hijo, que fue muerto por los enemigos. Algunos días después, los suyos capturaron a uno del grupo que había matado a su hijo y lo condujeron delante de la vieja. Ella, al verle y recordar a su hijo, como una perra enojada le saltó encima y le mordió en la espalda. Este hombre pudo escapar y regresar a los suyos, a quienes dijo que habían intentado comerle, mostrando la huella de los dientes en la espalda. Así que cuando estos últimos capturaron de nuevo a los otros, les comieron, y luego éstos a ellos, y así se estableció la costumbre [...]".[44]

Según Léry, la expresión de agrado de las viejas —*iguatú* o *Ikatú*[45]—, al degustar la grasa de la víctima, estaba relacionada a la preferencia que los indios de las tierras del Brasil tenían por el terrible manjar. Al lado del sentimiento de venganza, los cronistas van a coincidir en decir que una de las razones del canibalismo era el gusto por la carne humana, como el padre Vasconcellos escribe:

> [...] porque tenían aquel por el manjar más sabroso, vital y provechoso a la naturaleza humana de cuantos hay en la tierra; no hay carne de fiera, venado, puerco de monte, armadillo, roedor, conejillo, comida suya, tan apreciada, que se aproxime a un solo pedazo de carne humana: viene a ser para ellos el fabuloso néctar de los Dioses...el apetito de la gente del Brasil por carne humana. Lo que tengo para mí es que crece en ellos el gran deseo desde pequeños, a medida que tienen que vengarse de sus enemigos: y como

[44] Antonio Pigafetta, *La primera vuelta al mundo. Las mejores crónicas marinas I.* Buenos Aires: Ameghino; 1998, p. 42-43.

[45] Léry, op. cit., p.199.

> es el culmen de la venganza comer las carnes, de aquí viene, que a medida que aumenta el gusto por la venganza nace con ellos el de la comida [...].[46]

Ese gusto por la carne humana hacía de los indios, especialmente de las viejas indias, incorregibles y reincidentes en esta costumbre que chocaba a los europeos. Es famoso el episodio citado por Simão de Vasconcellos sobre un padre de la compañía y una vieja india, que aunque convertida al cristianismo y próxima a morir, continuaba pertinaz en su deseo por carne humana:[47]

> [...] que penetrando una vez en el sertón, llegando a cierta aldea, halló una india viejísima en lo último de la vida; la catequizó en aquél extremo, le enseñó las cosas de la fe...y le dice mi abuela (así llaman a las que son muy viejas), si yo os diera ahora un poco de azúcar, u otro bocado reconfortante de allá, de nuestras partes, del mar, ¿no comeríais?" Respondió la vieja, catequizada ya: "Mi nieto, ninguna cosa de la vida deseo, todo ya me aborrece; solo una cosa me podría quitar ahora el tedio: si yo tuviera una manita de un joven tapuya de poca edad tiernita, y le chupara aquellos huesitos, entonces me parece que podría tomar algún aliento; sin embargo, yo (pobre de mí), no tengo quién me vaya a flechar uno de estos [...]. [48]

Las indias viejas, de acuerdo con los cronistas, sentían inmensa alegría con la llegada de la víctima a la aldea, como relata Claude d'Abbeville: "Se toman prisioneros, los amarran y los llevan en triunfo para sus aldeas, donde las mujeres, y principalmente

---

46 Simão de Vasconcelos, op. cit., Chronica I, cap. 49, p. 32.

47 Una de las razones argumentadas por el padre jesuita João de Azpilcueta Navarro para no darle el bautismo a los gentíos es la práctica del canibalismo, que no abandonan ni en el momento de la muerte "A outra razão, não menos efficaz, de differir o Baptismo é que muito arraigado está nelles o uso de comer carne humana, de sorte que, quando estão em artigo de morte, soem pedil-a, dizendo que outra consolação não levam sinão esta, da vingança de seus inimigos, e quando não lha acham que dar, dizem que se vão o mais desconsolados deste mundo...Dizem outros que é o modo usual de vingarem-se, e que os contrarios praticam o mesmo a respeito delles e que eu não deveria arrancar-lhes este seu alimento [...]". Navarro, op. cit., p. 77.

48 De Vasconcelos, op. cit., Chronica I, cap. 49, p. 32.

las viejas, los reciben con inmensa alegría, golpeándose la boca con la mano y dando gritos de satisfacción [...]".[49]

Las viejas indias sentían satisfacción en participar del ritual caníbal y mofarse de la víctima. Este escarnio a la víctima, como parte de la venganza ritual al enemigo, ocurría a partir de la llegada de este a la aldea, donde las mujeres lo abofeteaban, como lo narra Hans Staden:

> También las mujeres viejas de algunas cabañas, las que mucho me habían maltratado con pellizcos, golpes y amenazas con devorarme, estas mismas me llamaron entonces *Scheraeire,* que quiere decir, "mi hijo, no me dejes morir". "Si te tratámos así, decían, fue porque pensamos que eras portugués y a esos nosotros detestamos" [...].[50]

Momentos antes de la muerte, la víctima era fustigada por las viejas, como Vicente del Salvador destaca:

> [...] y lo meten entre dos columnas, que están enterradas en el suelo, separadas una de otra por veinte palmos, las cuales están huecas, y por cada orificio meten las puntas de las cuerdas, dónde el preso queda amarrado como un toro y las viejas le cantan que se harte de ver el sol, pues temprano lo dejará de ver y el cautivo responde con mucho coraje que habrá de ser bien vengado [...].[51]

Después de muerto el prisionero, las viejas continuaban deleitándose con mofas, como se comenta en los *Diálogos das Grandezas do Brasil*, donde las indias se divertían de forma perversa con los miembros de la víctima: "[...] se tiene entendido que por venganza lo hacen. Y las tripas e intestinos los colocan las viejas en unos recipientes y con grandes cantos y bailes hacen una rueda llevando unas cañas en las manos, en

---

49 D'Abbeville, op. cit., p. 230.

50 Staden, op. cit., p. 105.

51 Fray Vicente do Salvador. *História do Brasil 1500-1527*. São Paulo: Melhoramentos; 1965, Livro Primeiro, Capítulo Décimo Sétimo "Dos que cativam na Guerra", p. 95.

las cuales traen atados algunos anzuelos que lanzan sobre las tripas, fingiendo con grandes risas que están pescando en ellas [...].[52]

Algunos cronistas amplían el protagonismo de las viejas en el ritual caníbal, contradiciendo las narrativas de Hans Staden,[53] Jean de Léry,[54] y Gabriel Soares de Souza,[55] donde eran los hombres los encargados de cortar y retajar el cuerpo. Es el caso de los *Diálogos das Grandezas do Brasil*, donde la función pasa a ser realizada por las mujeres indias, específicamente las viejas: "[...] y después el desventurado muerto de esta forma, lo entregan las viejas, a quién corresponde dividirlo en cuartos, y los colocan a cocinar y asar, despedazados para servir de iguarías a los convidados, repartiéndoles a todos, que comen aquella humana carne con gran gusto, más por venganza que por matar con ella el hambre [...].[56]

Fray Vicente do Salvador también registra en su *História do Brasil de 1500-1627*, que son las viejas las que cortan y preparan el cuerpo que iba a ser consumido:

> [...] una vez muerto el preso, luego las viejas lo despedazan y le sacan las tripas, que mal lavadas son cocinadas para comer, y se reparte la carne por todas las casas y los huéspedes que vinieron a esta matanza y de ella comen luego asada y cocida y guardan alguna, muy asada y seca, a la que llaman *moquém*, colocadas en bolas de hilo de algodón y puesta en varas, al humo, para después renovar su odio y hacer otras fiestas [...].[57]

El grabado de la preparación de la carne humana en el *moquém* hecha por De Bry, en que una vieja tiene una pierna y la india joven devora un brazo, contradice las

---

52 Ambrósio Fernandes Brandão, Diálogos das Grandezas do Brasil, Salvador: Livraria Progresso; 1956, Diálogo Sexto, p. 337.

53 "Uma vez esfolhado, um homem o toma e lhe corta as pernas, acima dos joelhos, e também os braços [...]", Staden, op. cit., p. 190.

54 "Logo depois o dono da vítima e alguns ajudantes abrem o corpo e o espostejam [...]", Léry, op. cit., 198.

55 "Acabado de morrer este preso, o espedaçam logo os velhos da aldeia [...]", Gabriel Soares de Souza, op. cit., Cap. clxxiv, p. 251.

56 Fernandes Brandão, op. cit., Diálogo Sexto, p. 336, 337.

57 Fray Vicente do Salvador, *História do Brasil* 1500-1527. São Paulo: Melhoramentos; 1965, Livro Primeiro, Capítulo Décimo Sétimo "Dos que cativam na Guerra", p. 96.

descripciones de los cronistas, ya que estas partes del cuerpo normalmente deberían ser consumidas por los guerreros.

Las indias viejas y decrépitas encarnan lo que es más temido y odiado en los indios y sus prácticas.[58] En la visión de los cronistas, ellas no solo son las más golosas e incorregibles, como también las incitadoras del canibalismo. En las narrativas en general, las viejas asumen la función de venganza, al hostilizar y burlarse del enemigo que será sacrificado; son vistas por los cronistas como sádicas, sedientas de sangre y de pura maldad. A pesar de esto, dentro de la comunidad tupinambá, las actitudes de las viejas hacían parte del gran ritual de la venganza contra el enemigo.[59]

Aunque esta investigación se centra en imágenes construidas desde la perspectiva de los europeos, se debe tener cuidado con la lectura sobre estas mujeres, para no volverla viciada, pues no se tiene la contrapartida del lado tupinambá. No se puede afirmar hasta qué punto las crónicas portuguesas y las cartas de los jesuitas podrían ser conocidas por Theodoro De Bry, por ser de circuitos restringidos. Probablemente él solo tuvo acceso a las referencias de Staden y de Léry, además de su bagaje como editor, librero, y la influencia religiosa del protestantismo para componer sus imágenes. Conocer esta documentación es fundamental para el análisis de la imaginería, porque permite percibir que la imagen de la mujer vieja hace parte de la cultura cristiana de la Europa del siglo XVI.

La figura de la vieja en la iconografía

El grabado de la *preparación y consumo de la carne humana asada en el móquem* fue la única incluida en la *Americae Tertia Pars* que contiene viejas decrépitas. Entre tanto, el editor hugonote había hecho antes un grabado similar en la *Admiranda Narratio*, sobre Adán y Eva en el Paraíso, donde la serpiente es representada como una figura

58 Conferir Jean Delumeau. História do medo no Ocidente 1300-1800. Uma cidade sitiada, São Paulo: Companhia das Letras; 1989, p. 347 y también Raminelli, op. cit., p. 102.

59 Ronald Raminelli destaca dos tipos de venganza "[...] a masculina, caracterizada pela execução e pelo fracionamento do corpo; e a feminina, expressa na alegria, no prazer e no escárnio...". Ronald Raminelli. Eva Tupinambá. En: Mary Del Priore. org., *História das Mulheres no Brasil*, São Paulo: Contexto/Unesp, 2001, p. 35.

Figura 13.
Detalle de Eva y la serpiente. Theodoro De Bry. Adan y Eva. *Admiranda Narratio,* Grabado en cobre. Frankfurt, 1590.

híbrida,[60] es decir, la mitad superior humana, con senos caídos de mujer vieja, y con el rostro joven y la parte inferior zoomórfica (figura 13).

Posteriormente, Theodoro De Bry elaboró otro grabado con una india caribe vieja y monstruosa en la *Americae Pars Qvarta* (1594), volumen dedicado a los viajes de Girolamo Benzoni (figura14). El hecho de la india ser caribe, y por lo tanto practicar el canibalismo, la aproxima de las indias viejas tupinambá. El grabado presenta una india decrépita[61] de senos caídos, fea, con argollas en las orejas y en la nariz, esposa de un cacique caribe de la provincia de Cumana, que trae una cesta de

[60] Ver el análisis de este grabado en el capítulo 3.3 "Adão, Eva e os Pictas nas selvas" da Virgínia de Baumann, op. cit., p. 282-330.

[61] Sobre la mujer india de la provincia de Cumana, ver el capítulo 6: "The Fateful Gift" de Bucher, op. cit., p. 65-67.

Figura 14.
India mostruosa de Cumana. Theodoro De Bry. *Americae Pars Qvarta*. Grabado en cobre. Frankfurt, 1594.

frutas al gobernador Pedro Herrera.[62] La estampa original, en la cual el flamenco basó su imagen, pertenecía a la *Historia del Mondo Nuovo* de 1565 (figura15). Este xilograbado es una de las pocas referencias a imágenes de indias viejas hechas antes de Theodoro de Bry.

La imagen del xilograbado es simple, cruda y con poco acabado: presenta a una india desnuda, sentada, con el cuerpo pintado y frutas a sus pies, y, al lado de ella, tres hombres sentados a la mesa. Uno de los cambios hechos por De Bry en el grabado de tallo dulce fue haber llevado la escena al interior de la casa del gobernador y no afuera, como aparecía en el xilograbado. Por medio de la perspectiva,

62 Michael Alexander. ed., *Discovering the New World. Based on the Works of Theodore de Bry*, London, Harper & Row, s. f., p. 127.

Figura 15.
Girolamo Benzoni.
Historia del Mondo Nuovo.
Xilograbado. 1565.

tanto los personajes como el espectador son integrados dentro del espacio interior de la casa del gobernador. El flamenco presentaría simultáneamente el momento anterior, cuando la india venía aproximándose de la casa donde estaba Herrera.

Las tres imágenes hechas por De Bry —serpiente de senos pendientes, las viejas indias tupinambá, y la india caribe monstruosa de Cumana— estarían asociadas al signo del demonio y del mal, según las interpretaciones de Bouyer y Duviols.[63] Bucher[64] hace una lectura de estas imágenes como degradación, punición y condenación de los indios del Nuevo Mundo, lectura compartida por Belluzzo[65] y Raminelli[66] en lo que se refiere a las viejas tupinambá que practican el canibalismo, entre

[63] "[...] c' est um signe diabolique que l' on retrouve dans l'iconographie brésilienne où les vieilles femmes sauvages servent à marquer du signe de Satan l 'Indienne dévoreuse de chair humaine en la représentant sous la forme traditionnelle de la sorcière en Europe [...]" Marc Bouyer y Jean Paul Duviols. Les Grands Voyages de Théodore De Bry, en Le Théâtre du Nouveau Monde. Les Grands Voyages de Théodore De Bry, Paris: Gallimard; 1992, p. 135.

[64] Bernardette Bucher ya había estudiado estas tres imágenes vinculadas a la degradación y decadencia de los indios. Ver Bucher, op. cit., p. 74-88.

[65] Ana Maria de Morais Belluzzo. O Brasil dos Viajantes. Rio de Janeiro: Objetiva/Metalivros; 2000, p. 59, y Ana Maria Morais de Belluzzo "A lógica das imagens e os habitantes do Novo Mundo", en Luis Donisete Benzi Grupioni. ed. *Índias no Brasil*, São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura; 1992, p. 58.

[66] Raminelli, op. cit., p. 100 y Raminelli, *Eva Tupinambá*, 43.

tanto Baumann cree que las formas aberrantes en Theodoro de Bry no significan solo degradación, sino también la posibilidad de transformación.[67]

Dando continuidad a los *Grandes Viajes* de Theodoro De Bry, Matthäus Merian publicó la *Decima Tertia Pars* en 1634, colocando en el frontispicio una india de apariencia deformada, con enormes senos caídos, parecida a la india de Cumana. El grabado presenta a una pareja de indios de América del Norte, cuyas deformaciones faciales son profundas, con incrustaciones en el rostro, orejas perforadas y estiradas por el peso de los aretes, con los cuerpos desnudos y con la piel pintada. Las figuras principales de la plancha heredaron las características de las criaturas de la teratología, como el excesivo desarrollo de los miembros,[68] y en el caso de la india, el tamaño exagerado de las orejas y de los senos caídos.

La iconografía sobre los tupinambá anterior a Theodoro De Bry no representó indias viejas. En las ediciones ilustradas de André Thevet, Jean de Léry y Hans Staden no aparecen indias viejas, aun cuando en los xilograbados de este último la mujer gana mucha importancia, apareciendo en la mayoría de las estampas. En las representaciones caníbales, las indias viejas y decrépitas no aparecen.

La propia presencia femenina antes de Staden es muy reducida, con excepción de los grabados de las ediciones de las cartas de Vespucio, que destacan a la mujer, pero a pesar de todo, las indias viejas también aquí están ausentes. Extrañamente, porque en las narrativas de viaje de los cronistas franceses, alemanes, portugueses, y en las correspondencias de los padres jesuitas, ellas son frecuentemente citadas. Sin embargo, están ausentes en la iconografía sobre los nativos del Nuevo Mundo y sus prácticas caníbales.

---

[67] Thereza Baumann cree que la lectura de esas imágenes no puede ser considerada como simple degradación, sino más también como transformación: "A androginia, a ambigüidade sexual, o caráter aberrante das formas que aparecem nas imagens de Theodore De Bry pode não significar a inexorável degradação do ser humano nem constituir-se, especificamente, em um estigma do homem americano, mas, ao contrário, significar a esperança da transformação e a possibilidade de escolha do homem [...]" Baumann, op. cit., p. 321-322.

[68] Sobre la hipertrofia de los órganos, ver Claude Kappler. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*, Rio de Janeiro: Martins Fontes; 1994, p. 171-175.

Las mujeres viejas: alegorías de vicios y virtudes

Las imágenes de las viejas decrépitas abundan en la iconografía europea del siglo XVI y pueden ser organizadas en tres tipos: las alegorías de las virtudes y los vicios, las edades del hombre, y las representaciones de brujas y hechiceras. En el primer tipo, las imágenes de las mujeres viejas como representación de virtudes, son muy escasas. Jean Delumeau cita la investigación de Sara Matthews-Grieco, que llega a presentar una proporción de trescientas alegorías del mal, para cada una de papel positivo, en que la mujer vieja aparece. El contexto Neoplatónico da un sustento más lógico a la lectura de los cuerpos degenerados como muestra de vicios:

> ...en una época que redescubría con deleite la belleza del joven cuerpo femenino, no tiene nada de sorprendente el rechazo por el espectáculo de la decrepitud. Más lo que merece más atención es lo que se escondía detrás del miedo a la mujer vieja y fea. En un tiempo en que el neoplatonismo en moda enseñaba que belleza es igual a bondad, se creyó lógicamente- y olvidando las agotadoras sujeciones de la maternidad –que decadencia física significaba malignidad...[69]

En una pintura alegórica de Sandro Botticelli de finales del siglo XV, *La Calumnia de Apeles*, se presenta a la Verdad como una mujer joven, altiva, elegante, de cabellos largos, *coquette*, con su brazo derecho extendido en dirección al cielo y desnuda. A su lado, la Calumnia aparece representada como una mujer vieja que no muestra su rostro completamente, y que cubre todo su cuerpo con ropas oscuras. Frente al triunfo de la Verdad, la Calumnia se agacha rastrera, pareciendo intentar huir (figura 16). Las primeras representaciones de la *verdad desnuda* ya eran encontradas en 1350.[70]

Las dos figuras femeninas establecen un contraste a partir de sus posturas: mientras la joven mantiene una posición corporal más altiva e imponente, con el dedo indicador apuntado para el cielo, la vieja parece estar contraída y marchita. Sobre la relación cuerpo y alma, Leon Battista Alberti afirma en su tratado *Da Pintura* de 1435:

---

69 Delumeau, op. cit., 348.

70 Erwin Panofsky, *Estudos de Iconologia*, Madrid: Alianza Universidad, 1998, 215.

Figura 16.
Sandro Botticelli. Detalle de *La Verdad desnuda y la Calumnia.* Uffizi. Firenze, siglo xv.

> Existen algunos movimentos del alma llamados afecciones, como la ira, el dolor, la alegría y el miedo, el deseo y otros semejantes. Existen también los movimentos de los cuerpos. Los cuerpos se mueven de várias maneras: creciendo, decreciendo, enfermando, sanando, cambiando de um lugar a outro. Nosotros, pintores, no entanto, queremos mostrar los movimentos del alma por medio de los movimentos de los miembros...[71]

Según Alberti, el alma estaría reflejada en el cuerpo y en sus movimientos. Por lo tanto, el cuerpo sería el espejo del alma, premisa que los artistas Renacentistas intentaron llevar adelante, sugiriendo en las obras pictóricas, por medio de los movimientos y las posturas del cuerpo, las inclinaciones del alma.

En 1507, Albrecht Dürer (1471-1528) pintó en la parte posterior de un retrato de un joven, a una mujer vieja, delgada, sin dientes, con cabellos grises pareciendo

[71] Alberti, op. cit., *Livro Segundo*, 43, 116.

Figura 17.
Albrecht Dürer.
La Avaricia. Óleo sobre madera. 35 x 29 cm., Kunsthistorisches Museum, Wien, 1507.

hilachos, arrugada, con un seno colgando fuera de su vestido, sosteniendo con sus manos una bolsa llena de monedas de oro; era una alegoría de la avaricia.

La imagen de la vieja pintada por Dürer no es muy diferente de las viejas indias de De Bry: senos caídos, sin dientes, cabello despeinado y feo. La pintura acentúa el estado de decadencia de la mujer vieja y su representación alegórica como vicio y pecado (figura 17).

Con la onda de persecuciones religiosas, la mujer vieja se reafirma como un emblema de los vicios. Etienne Delaune, maestro de Theodoro De Bry, hizo algunos grabados sobre alegorías del Hambre y de la Envidia en 1575 (figura 18). La misma vieja antropófaga de senos suspensos, flaca, con un cadáver a sus pies, devora partes de un niño. La imagen de la vieja comiendo miembros de un infante hace referencia a un episodio macabro del cerco de Sancerre, del cual Jean de Léry fue testigo, donde el hambre llevó a una pareja a comer su propio hijo de tres años, aconsejados por una vieja.[72]

[72] Lestringant, op. cit., p. 112-114.

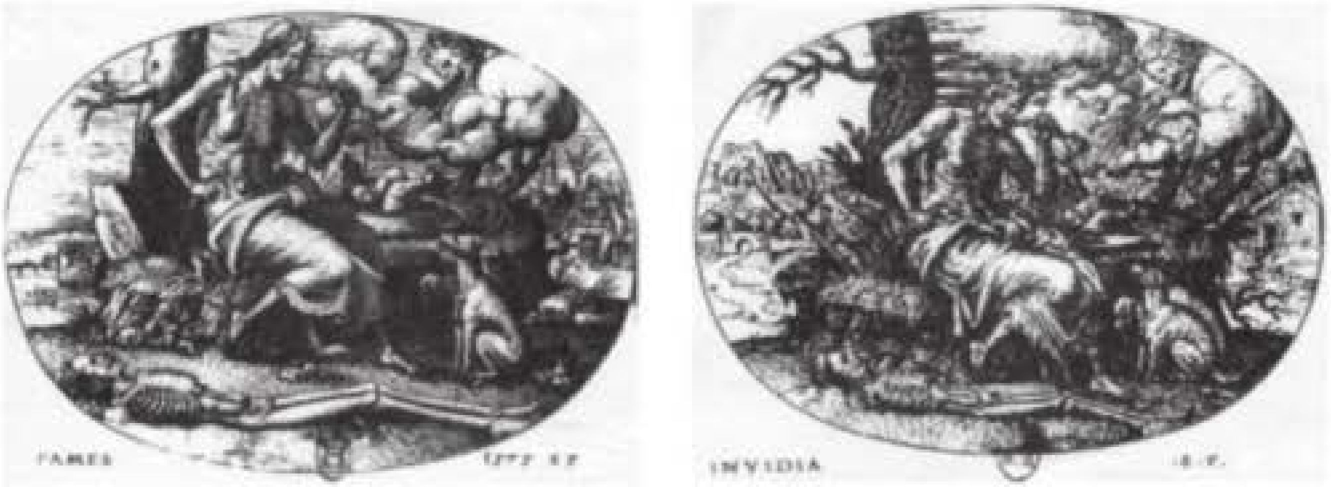


Figura 18.
Etienne Delaune. *Alegorías del Hambre y de la Envidia*. Grabado en Buril. Bibliothèque Nationale. Paris. 1575.

El canibalismo era algo abominable para el europeo cristiano, pero relativamente aceptado cuando eran los salvajes los que cometían este acto. De ese modo, era considerado un pecado mortal, estando relacionado con el pecado capital de la gula[73] llevado a su peor extremo.

Las tres edades

El segundo tipo de obras que destaca la presencia de las mujeres viejas son las pinturas de las *tres edades*, que tuvieron mucha difusión al final de la Edad Media y estaban vinculadas a la *Danse Macabre*.[74] La muerte[75] llega igualmente para todos: pobres, ricos, nobles, religiosos, reyes y gente común.[76] Las pinturas de las tres edades mantendrán ese sentido de no poder escapar de la muerte; además, se incorporarán otros

73 Así lo señala Raminelli, op. cit., p. 100 y Bucher, op. cit., p. 50.

74 Para profundizar en el tema ver el capítulo II: Jean Delumeau. Do desprezo do mundo às danças macabras, en: Jean Delumeau. ed. *O Pecado e o Medo. A culpabilização no Ocidente, Séculos XIII-XVII*, Bauru: EDUSC; 2003, p. 69-159.

75 El esqueleto resecado, frecuente entre los siglos XVII-XVIII, no pertenece a la iconografía característica del período comprendido entre los siglos XIV y XVI, que es dominada por las imágenes repugnantes de la corrupción, el cadáver en descomposición. Philippe Ariès. *O Homem Perante a Morte, Mem Martins*: Publicações Europa-America, 1988, p. 133.

76 Ariès, op. cit., 133.

ingredientes como las marcas del paso del tiempo, irreversible en el cuerpo humano, la belleza y la juventud. La única certeza que se puede esperar es la vejez y la decrepitud. La vida en este tipo de pintura es presentada como algo efímero.

Hans Baldung (1484-1545) es uno de los artistas que hicieron varias pinturas sobre la temática en foco. Discípulo de Dürer, heredó ese gusto por lo extraño y por lo misterioso. Baldung es un artista que combina la belleza y la sensualidad de las mujeres jóvenes, con la decrepitud y lo macabro de la muerte. Vida y muerte son parte de una misma esencia. Son comunes en este artista las pinturas de mujeres jóvenes, bellas y voluptuosas que son asediadas por la muerte. Algunas veces es apenas su proximidad, en otras, la muerte sujeta violentamente a las doncellas por los cabellos, las abraza, las toca y las besa. Las pinturas de Baldung tienen un marcado tono erótico y macabro; junta los cuerpos jóvenes y voluptuosos, llenos de vida de las mujeres, con la piel arrugada, seca y pútrida de la muerte.

En *Las Tres Edades y la Muerte* (figura 19), óleo de Baldung (1539), aparecen cuatro figuras que son una alegoría de las tres edades de la mujer. La muerte está representada como un esqueleto de piel seca, aún pegada en los huesos;[77] en la mano derecha sostiene un reloj de arena, una ampolleta, símbolo del paso inexorable del tiempo y del fin que se aproxima. De brazos dados con la muerte, aparece una mujer vieja, arrugada, decrépita, de cabellos blancos y desaliñados, delgada y de senos caídos, intentando arrancar las ropas de una moza joven a su lado, que parece intentar cubrir su desnudez. Ella es bella, elegante, de piel clara, cabellos rubios, senos firmes. A los pies de estas figuras, una niña de brazos parece dormir en el suelo.

Las tres mujeres representan la misma mujer en la infancia, en la juventud y en la vejez. La figura de la muerte parece querer llevar la mujer vieja, o por lo menos indicar que ella no puede escapar a sus garras y que su tiempo está agotado. Contrasta con la aparente tranquilidad de la niña, que parece dormir en el suelo sin percibir nada. Baldung sería insistente con esta temática haciendo varias versiones.

En una pintura anterior de 1510 sobre las tres edades (figura 20), Baldung presenta nuevamente a una bella joven, que parece entretenida en contemplar su belleza frente a un espejo, dando la espalda e ignorando la presencia de la muerte,

77 Las etapas de la descomposición del cuerpo eran tres: la primera mantiene el rostro intacto, mas el vientre ya aparece hinchado por los gases; en la segunda etapa, el cuerpo está desfigurado, podrido y aún cubierto de pedazos de carne; finalmente, en la tercera etapa, el cuerpo está reducido al estado de momia. El cadáver medio descompuesto va pasar a ser el tipo más frecuente de representación de la muerte: el transido. Ariès, op. cit., p. 136.

Figura 19.
Hans Baldung. *Las tres edades de la mujer y la muerte.* Óleo sobre madera, 151 x 61 cm. Museo del Prado. Madrid, 1539.

que nuevamente está representada como la figura seca del transido, en descomposición, sosteniendo una ampolleta con su mano derecha. La muerte parece querer llamar la atención de la joven, para indicarle que esa belleza es efímera; la mujer vieja al lado parece impedirle a la muerte mostrar la ampolleta de las arenas del tiempo, y, al mismo tiempo, con su otra mano, sostiene un espejo, estimulando a la joven a continuar admirándose. En la parte inferior de la tela, una pequeña, aterrorizada con el avance de la muerte, se oculta atrás del velo de la doncella.

Aquí, las mujeres en sus diferentes edades asumen actitudes distintas; en el suelo, la niña siente miedo y quiere esconderse; la joven ignora la muerte y, vanidosa, se concentra en el espejo, al tiempo que la vieja desafía a la muerte. La acción llena de coraje de la anciana hace que la pintura gane nuevos sentidos, pues la juventud es efímera, y el tiempo y la muerte son irremediables; de ese modo, los pocos instantes de belleza deben ser aprovechados.

Las pinturas de las tres edades son una invitación al observador para la contemplación y la reflexión sobre lo efímero de la existencia, el paso inclemente del tiempo en el cuerpo bello y lo banal de las cosas materiales, como bien declamaría décadas después, en el siglo XVII, Francisco Pacheco en una poesía de sus epístolas:

> Cuán frágil eres, hermosura humana!
> tu gloria, tu esplendor es cuanto dura
> breve sueño, vil humo, sombra vana.
> eres humana y frágil hermosura
> a la mezclada rosa semejante,
> que alegre se levanta en la luz pura;
> pero, vuelta la vista, en un instante,
> cuanto cambia el azul, el puro cielo,
> las hojas truca en pálido semblante.
> yace sin honra en el humilde suelo;
> ¿Quién no ve en esta flor el desengaño
> que abre, cae, seca el sol, el viento, el hielo?[78]

Este tipo de pintura se relaciona con la temática de las *vanitas*, al proponer una reflexión similar. Las vanitas presentan conjuntos de naturalezas muertas, compuestas

[78] Pacheco, op. cit., p. 370.

Figura 20.
Hans Baldung. *Las tres edades y la muerte*. Óleo sobre madera. Kunsthistorisches Museum. Wien, 1510.

Figura 21.
Jacques de Gheyn, *The Elder* (1565–1629). *Vanitas*, 82.6 x 54 cm. Óleo sobre madera. Metropolitan Museum of Art. New York, 1603.

de objetos extraños: libros, joyas, coronas, copas, relojes (ampolletas), plumas, llaves, algunas frutas secas, y casi siempre una calavera o esqueleto (figura 21). Tales elementos del cotidiano en estas pinturas poseen un sentido alegórico: la calavera simboliza la muerte; la copa que ha sido tumbada, la vida que se escapa; el reloj es el tiempo que no para, la vida que siempre está avanzando. Estas pinturas tenían como función llevar al observador a reflexionar sobre la transitoriedad de la vida terrena y lo efímero de las cosas materiales.

El motivo de la vanitas fue muy difundido entre los siglos XVI-XVII; pinturas, normalmente naturalezas muertas, que contenían un sentido emblemático, un sermón sobre la apariencia y la realidad. Inicialmente, estas obras presentaban los placeres de la vida material, apelando al deleite de los sentidos.[79]

La religión tendrá una atracción por estas temáticas. Así, la vanitas se convierte en un sermón visual, y lo que la pintura muestra es algo efímero, es ilusión. La

---

79 "Essas coisas raras que deleitam o olho despertam memórias e prelibações de festas desfrutadas e de festas vindouras. Não admira que esse poder que tem a arte de perpetuar a fruição sensorial suscite, nas mentes dos religiosos, a necessidade de contrapor-se a essas inclinações pecaminosas [...]", E. H. Gombrich. *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: EDUSP; 1999, p. 105.

Figura 23.
Antoine Jacquard. *Les Divers Portraicts et figures faictes sur les meurs des habitants du Nouveau Monde.* Poitiers. Grabado. Bibliothèque Nationale, Paris. 1615-1620.

Portraicts et figures faictes sur les meurs des habitants du Nouveau Monde (figura 23), en la cual aparecen indios caníbales desnudos, con armas, consumiendo partes del enemigo, y al final, un esqueleto representando la muerte y la degeneración.

Las brujas viejas

El tercer grupo de imágenes que destacan mujeres viejas son las obras dedicadas a la temática de la brujería, muy difundidas entre los siglos XV-XVII. Entre los artistas más famosos por sus grabados de brujas están Baldung, Dürer, Abraham Saur´s y Gerald D´Euphrates. En esas estampas aparecen mujeres viejas, de senos pendientes, piel arrugada y rostros grotescos, alternando con brujas más jóvenes, todas desnudas, normalmente en episodios de *sabbat*, cocinando pociones y brebajes, haciendo maleficios, desenterrando muertos, volando sobre bestias, o siendo llevadas en las espaldas por los demonios (figuras 24-26).

La brujería era condenada como herejía: "Deste modo, a feitiçaria foi trazida sob a rubrica da heresia. Como o inquisidor Bernard Gui observou aproximadamente em 1320, a feitiçaria insinua o pacto, e o pacto insinua heresia que jaz sob a jurisdição da Inquisição [...]",[80] se creía en reuniones secretas, ritos de iniciación, adoración del Diablo, orgías, infanticidio y canibalismo,[81] todos estos temas presen-

80 Jeffrey Burton Russel. *Lúcifer. O Diabo na Idade Média*. São Paulo: Madras; 2003, p. 289.

81 Jeffrey Richards. *Sexo, Desvio e Danação. As minorias na Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, p. 88.

Figura 24.

Abraham Saur. *Witches. Ein Kurtze Treue Warning*. Xilograbado. Frankfurt. 1582.

Figura 25.

En este grabado de Baldung es representada una parte del sabbat, donde las brujas preparan el ungüento para los famosos vuelos, con el objetivo de transformarse en animales o para hacer hechicerías. El artista muestra mujeres de diferentes edades, desde jóvenes hasta viejas; estas últimas, imágenes típicas de las brujas y de la representación de los vicios. Hans Baldung Grien. *Witches concocting an ointment to be used for flying to the Sabbat*. Grabado. Strassburg. 1514.

Figura 26.

Albrecht Dürer. *Witch riding on the Devil's he-goat to the Walpurgisnacht, goaded on by playful amoretti.* Grabado. Siglo xvi.

tes en la iconografia. Tal actividad era vista como algo reprobable, como es resaltado en el *Malleus Maleficarum*, escrito en 1484:

> [...] Es preciso observar especialmente que esta herejía –la de la brujería- difiere de todas las demás porque en ella no se hace apenas un pacto tácito con el diablo, y si un pacto perfectamente definido y explícito que ultraja al Creador y que tiene por meta profanarlo al extremo y alcanzar a sus criaturas...de todas las supersticiones, es la más vil, la más maléfica, y más hedionda –su nombre latino *maleficium,* significa exactamente practicar el mal y blasfemar contra la fe verdadera*(Maleficae dictae a maleficiendo, seu a male de fide sentiendo).*[82]

Tal obra explica el horror que se sentía con relación a la bruja, porque ella tenía que renunciar al cristianismo, blasfemar, hacer un pacto y entregarse al demonio, en fin, practicar el mal para poder obtener beneficios:

> [...] Atendemos, en particular, para el hecho de que para la práctica del mal abominable son necesarios, del modo más profano, renunciar a la Fe Católica, o negar de cualquier manera ciertos dogmas de la fe, en segundo lugar, es preciso dedicarse de cuerpo y alma a la práctica del mal; en tercer lugar, han de ofrecerse niños no bautizados a Satán; en cuarto, es necesario entregarse a toda suerte de actos carnales con Íncubos y Súcubos y a toda suerte de placeres obscenos [...].[83]

[82] Heinrich Kramer y James Sprenger, *Malleus Maleficarum*. O Martelo das Feiticeiras, Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; 1993, Questão II, 77.

[83] Ibíd., p. 77.

Renunciar a la fe católica, la práctica del maleficio, el sacrificio y el consumo de niños,[84] las orgías y todo tipo de lujuria eran atribuidos a las brujas,[85] acusaciones estas que eran comunes de las herejías. Hasta el propio cristianismo fue acusado de canibalismo en sus primeros siglos.[86]

Es importante llamar la atención acerca del protagonismo femenino tanto en los escritos, en los manuales, y especialmente en la iconografía sobre la brujería. En las imágenes de Abrahan Saur, Baldung, Dürer y D' Euphrates son apenas mujeres las que aparecen en los grabados, viejas y jóvenes. Sin embargo, solamente en los grabados de los dos últimos aparecen figuras no humanas; en el de Dürer son niños alados, similares a los *putti*, y en el de Gerard d´Euphrates son demonios íncubos, que llevan a las brujas hasta la presencia de Satán, que las espera en su trono.

¿Por qué la iconografía está dominada por la presencia de la mujer? Se creía que la mujer era disimulada, más propensa que el hombre a caer en el pecado y en las artimañas del demonio, un ser inferior y débil, un animal imperfecto, una figura relacionada con el vicio y la falta de moderación, términos usados por los inquisidores Heinrich Kramer y James Sprenger, que sintetizan las razones de la siguiente forma:

> [...] para explicar el mayor número de mujeres supersticiosas que el de hombres. Y la primera está en su mayor credulidad, y, ya que el principal objetivo del diablo es corromper la fe, prefiere entonces atacarlas[...] La segunda razón es que las mujeres son, por natura-

[84] Los emperadores romanos, para justificar sus persecuciones contra la fuerza desestabilizadora del cristianismo, se apoyaron en el argumento de que los cristianos devoraban a los recién nacidos en sus cultos en las catacumbas: "[...] recibid el cuerpo y la sangre [...]", esto en los siglos II y III. Lo curioso es que, cuando el cristianismo pasó a la institucionalización y al control temporal, usó argumentos similares contra las minorías desestabilizadoras desde el siglo XIII, como ocurrió con los albigenses, después con los templarios en Francia, y con las brujas, en el siglo XVI, que eran quemadas bajo la acusación de usar en sus rituales grasa de bebé. En el mundo protestante, la historia se repitió en el siglo XVII. En el continente americano, durante la época de la conquista y la colonización, la "guerra justa" contra los indios se legitimaba a través del combate a pueblos caníbales primitivos, adoradores del demonio, que sacrificaban y devoraban a sus enemigos, especialmente las indias viejas.

[85] Conferir el estudio clásico de Carlo Ginzburg sobre el *sabbat* y la brujería. Carlo Ginzburg. História Noturna, Decifrando o Sabá. São Paulo: Companhia das Letras; 1991.

[86] Acusaciones de orgía, incesto, infanticidio y canibalismo se encuentran en las ceremonias del *Bacchanalia* romano, en las acusaciones de Antiocus IV Epifanes contra los judíos, en las acusaciones romanas contra los primeros cristianos, y en las acusaciones cristianas contra los gnósticos y maniqueístas. Russel, op. cit., p. 287.

> leza, más impresionables y más propensas a recibir la influencia del espíritu descorporificado [...] La tercera razón es que, poseedoras de una lengua traicionera, no se abstienen de contarle a sus amigas todo lo que se aprenden a través de las artes del mal; y, por ser débiles, encuentran el modo fácil y secreto de justificarse a través de la brujería [...].[87]

Desde la Baja Edad Media la bruja era relacionada con los pecados capitales, con los excesos, especialmente la lujuria. En el siglo XII el cronista William of Malmesbury describe las brujas como golosas, lascivas y sin límite para sus desviaciones.[88]

El odio y la misoginia refuerzan en la mujer características negativas como ser más carnal, creación imperfecta de una costilla curva,[89] lo que explicaría su debilidad y su perversidad. Uno de los principales papeles de la mujer en el Antiguo testamento es el de *instrumentum diaboli*, instrumento que causa la perdición del ser humano.[90] Ronald Raminelli afirma: "Desde Eva, as tentações da carne e as perversões sexuais provêm das mulheres. Não raro, os eruditos do final da Idade Média partem da falta de autocontrole das mulheres para explicar suas perversões sexuais e o desejo canibal, aproximando o ato de beber e comer do ato de copular [...]".[91]

El estereotipo de la mujer fea, decrépita y vieja, encarnación del vicio y aliada de Satán, despertará miedo en el Occidente cristiano.[92] Imágenes de este tipo serán incesantemente representadas especialmente en el siglo XVI. Bucher comenta al respecto: -"The problem, in fact, for the Protestant engravers, was graphically to recreate an object of horror. Cast by the European mind both out of nature and out of culture into the domain of diabolical abominations, it was the crime imputed to witches suspected of dealing with the devil; it was the feature of savagery and barbarism par excellence [...]".[93]

---

87 Kramer y Sprenger, op. cit., Questão VI. Sobre as Bruxas que copulam com Demônios. Por que principalmente as Mulheres se entregam às Supertições Diabólicas, p. 116.

88 Richards, op. cit., p. 83.

89 Kramer y Sprenger, *op. cit., Questão VI. Sobre as Bruxas que copulam com Demônios. Por que principalmente as Mulheres se entregam às Supertições Diabólicas*, p. 116.

90 Mario Pilosu, op. cit., p. 29.

91 Raminelli, op. cit., p. 102.

92 Delumeau, op. cit., p. 347 y Raminelli, op. cit., p. 102.

93 Bucher, op. cit, p. 48.

La asociación de las imágenes entre indias y brujas no es gratuita; Charles Zika demuestra las conexiones entre la iconografía del canibalismo de los amerindios y la iconografía de la brujería del Viejo Mundo después de la primera mitad del siglo XVI.[94] De acuerdo con este autor, las imágenes del canibalismo del Nuevo Mundo harían renacer y alterarían las imágenes de la brujería europea, integrando en ellas características de las representaciones caníbales de los amerindios:

> It was only in the second half of the sixteenth century, it seems, that visual link began to drawn between the cannibalism of witches and that of Saturn. For before the later sixteenth century visual representations of witches engaged in cooking or eating human flesh are not found. This is puzzling, since in written sources such as witchcraft treatises and accounts of witch trials, the cannibalism of witches was commonly referred to. And cannibalism in general was a common trope in the literary representations of alien and exotic cultures in the late middle ages. The surprisingly slow process by which cannibalism became part of the visual representation of witchcraft was one in which the figure of Saturn seems to have certainly played a role, even if the extent of role is not clear. The engravings of Crispin de Passe, Henri Leroy and Jan Sadeler in the 1580s/90s suggest that initially a connection may have been drawn between Amerindian cannibals and the figure of Saturn. This would have been facilitated by the popularity of visual depictions of Amerindians as cannibalistic 'savages' from the 1530s and especially after the 1550s [...].[95]

Hasta mediados del siglo XVI apenas las fuentes textuales hacían referencia a estas prácticas antropofágicas de las brujas. De la misma forma que Zika comprueba el renacimiento de la iconografía de la brujería en Europa, a partir de la iconografía del canibalismo del Nuevo Mundo, se vuelve muy claro que las imágenes de los indios

94 "[...] na tradição ocidental, o canibalismo possui uma estreita relação com o deus Saturno, conexão que unia as bruxas da Europa e os canibais da América, ambos filhos de Saturno. Essa evidencia tornou mais nítida a semelhança entre seus comportamentos [...]". Raminelli, op. cit., p. 92.

95 Zika, op. cit., p. 15.

y, específicamente, las viejas de los festines caníbales también adquirirán características de las brujas europeas, no solo en los textos de las crónicas, sino también en las representaciones iconográficas,[96] como se ha demostrado en este capítulo.

Los rasgos y los tratamientos de los cuerpos de las viejas indias denotan la influencia que Theodoro De Bry tuvo para retratarlas de otros artistas europeos. No puede olvidarse que el maestro de De Bry, Etienne Delaune, fue discípulo de Dürer, al igual que Baldung, además de compartir el gusto por las temáticas del *sabbat*. El contraste entre las jóvenes y las indias viejas tiene que ver con la moral, ya que una vida de pecado y de consumo de carne humana lleva a la degeneración del cuerpo. Los humores, como la bilis negra, que afectan el interior y repercuten en los comportamientos, también muestran sus efectos en el exterior del cuerpo. La teoría de los humores —heredada de la tradición clásica— tiene una amplia difusión en diferentes círculos profesionales desde la Edad Media, como puede ser percibido en los *Diálogos,* tratado dirigido para artistas del siglo XVII, autoría de Vicente Carducho:

> Estos efectos causados en el cuerpo exterior, tienen a veces correspondencia y alusión a lo interior, causado el uno y el otro de la calidad del humor destemplado por mucha, o poca cantidad de materia, inclinando algo aquella destemplanza los afectos humanos, unos a lo bueno, y en otros a lo contrario; a qual inclina o mando, y al gobierno, a qual a servidumbres viles, y a otras mil diferencias, como vemos de ordinario en las singulares inclinaciones que solicitan sus naturales, cuando el libre albedrío regulado pela razón y luz, que profesamos no la enmienda, y con virtudes positivas oscurece defectos naturales.[97]

---

[96] Sobre esta circularidad cultural, Laura de Mello e Souza afirma: "[...] por um lado, a absorção dos ritos e práticas mágicas americanas pela demonologia européia, que os aproxima da mitologia sabática enraizada no Velho Continente; por outro, a revivescência dos temas ligados ao canibalismo, que jaziam como adormecidos no imaginário ocidental e que ressurgem em representações iconográficas relacionadas à feitiçaria, e talvez, as suas precursoras. Mediando os dois universos estranhos, a Europa e o Novo Mundo, a colonização e a catequese funcionaram como grandes mecanismos que, mais do que aculturar ou ocidentalizar, desencadearam a circularidade de níveis culturais [...]". *Laura de Mello e Souza, Inferno Atlântico: demonologia e colonização: séculos XVI-XVIII*, São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 43.

[97] Carducho, op. cit., Diálogo Quarto, p. 183.

La antítesis de las jóvenes bellas y voluptuosas son las viejas deformadas, arrugadas y flacas, resultado de sus costumbres salvajes. El *Malleus Maleficarum* llama la atención para las pasiones que ejercen modificaciones en el cuerpo:

> Y el cuerpo humano es más noble que cualquier otro cuerpo, pero como las pasiones de la mente humana se modifican y a veces se inflaman, otras veces se enfrían —cuando se siente rabia o miedo, por ejemplo—, ese mismo cuerpo puede sufrir modificaciones más profundas, como los efectos de la enfermedad o de la muerte, los cuales, por su fuerza, pueden transformar mucho un cuerpo material [...].[98]

Las imágenes de las viejas simbolizan los peores vicios, como el caso de las brujas; las indias viejas muestran el cuerpo deteriorado, debido a una vida entera entregada al vicio y al pecado. En el tratado *Da Pintura* del siglo XV Leon Battista Alberti ya explicaba que el artista, al hacer sus obras, debería tener en cuenta la estrecha relación entre el cuerpo y el alma:

> Más los movimientos del alma son conocidos por los movimientos del cuerpo. Vemos como las personas tristes a quién la preocupación aflige y el pensamiento asedia, quedan con sus fuerzas y sentimientos como que embotados, manteniéndose lentos y perezosos, con sus miembros pálidos y mal seguros. Los melancólicos tienen la frente fruncida, la cabeza lánguida; todos los miembros decaen como si estuvieran cansados y descuidados. En los iracundos, sin embargo, la ira, incitando al alma, entumece de cólera los ojos y el rostro y los incendia en color, todos los miembros, en cuanto mayor es la furia, más se lanzan en osadía [...].[99]

Theodoro de Bry y los otros artistas que pintan, dibujan o graban mujeres viejas toman en cuenta esa relación alma/cuerpo. Si este último está decaído y desgastado, es porque el individuo tiene un alma y una mente sometida a los vicios, al demonio y al pecado, como en el caso de las indias Tupinambá y su gula por la carne humana.

---

98 Kramer y Sprenger, op. cit., Questão II, p. 67.

99 Alberti, op. cit., Livro Segundo, cap. 41, p. 114.

Las cartas jesuíticas son detalladas en las asociaciones demoníacas, como escribe el padre Azpilcueta Navarro:

> [...] yendo yo a visitar una aldea, vi que de la carne que cocinaban en un gran caldero, y al tiempo que llegué, sacaban fuera una porción de brazos, pies y cabeza de gente, que era cosa repulsiva de verse, y seis o siete mujeres, que con trabajo se mantenían en pie, danzaban alrededor, avivando el fuego, que parecían demonios en el infierno [...].[100]

La gula y la lujuria son consideradaspecados capitales para los cristianos protestantes y católicos, por ser pecados carnales que manchan el alma.[101] Son llevados a un nivel abominable por los tupinambá a los ojos del europeo, como apuntan autores como Bernardette Bucher, Ana Maria Belluzzo y Ronald Raminelli.

Aunque parezca irreversible, el destino trágico del tupinambá, es decir, la degeneración de su cuerpo y de su alma, así como la pérdida de su humanidad, por causa de sus costumbres abominables, no está consumado. En los grabados de Theodoro de Bry, la posibilidad de transformación del hombre aún es una opción, como lo diria Thereza Baumann. Esta esperanza de salvación está confirmada por el padre Claude D´Abbeville:

> Mirad a qué apogeo de crueldad el diablo, bárbaro verdugo de las almas ciegas, llevó, por entre las tinieblas de la infidelidad, a ese pueblo pagano! A pesar de todo, Dios, en su infinita misericordia, se conmovió de ellos en medio de su ceguera odiosa y nos permitió que les diéramos a conocer la abominación de esa costumbre tan diabólica y tan contraria a la voluntad de *Tupã* que nos ordena amar a nuestros enemigos [...].[102]

La práctica del caníbal, vicio contrario al orden natural y abominable a los ojos europeos, lleva a los viajeros, cronistas y artistas a dotar de atributos monstruosos al

---

100 S. a. Cartas Avulsas, 1550-1568. Azpilcueta Navarro e Outros. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Universidade de São Paulo, 1988, p. 77-78.

101 Pilosu, op. cit., p. 58.

102 D'Abbeville, op. cit., p. 234.

individuo que la práctica.[103] La degeneración de los cuerpos de las indias viejas, de rostros anómalos y cuerpos deformados, sería la prueba de estos atributos degradantes, resultado de una vida licenciosa. A pesar de todo, la conversión de esos gentíos al cristianismo podría generar la posibilidad de transformación y de salvación de sus almas.

103 Kappler, op. cit, p. 231.

Capítulo 5

Apolo tupinambá

Representar a un tupinambá

En su *Histoire d'une voyage fait en la terre du Brasil* (1578), Jean de Léry hace una interesante descripción al lector sobre "cómo figurar un Tupinambá". Esta descripción nos puede dar las herramientas para entender la conformación de los cuerpos de los indios en los grabados de finales del siglo XVI,

> Si quisieras ahora trazar la imagen de un indio, bastará imaginarte a un hombre desnudo, bien conformado y proporcionado de miembros, enteramente depilado, de cabellos tonsurados como ya expliqué, con labios y rostros hundidos y adornados de huesos y piedras verdes, con orejas perforadas e igualmente adornadas, de cuerpo pintado, muslos y piernas marcadas de negro con jugo de *jenipapo*, y con collares de fragmentos de conchas colgados al pescuezo. Colocadle en la mano su arco y sus flechas y lo veréis retratado bien elegante a vuestro lado. En verdad, para completar el cuadro, deberéis colocar junto a esos tupinambás una de sus mujeres, con el hijo preso a una cinta de algodón y abrazándole con las piernas por el lado [...].[1]

---

[1] Jean de Léry. *Viagem à terra do Brasil.* Belo Horizonte: Livraria Itatiaia, São Paulo: Universidade de São Paulo; 1980, p. 118.

Figura 1.

Izquierda: Familia de Tupinambás. Jean de Léry. *Histoire d´une voyage fait en la terre du Bresil. Autrement Dite Americque...* 4ª edición, Genève, Heritiers D´Eustache Vignon. Xilograbado, 14 x 18 cm. Biblioteca Municipal Mario de Andrade, São Paulo. 1600. **Derecha**: Detalle indio tupinambá del Frontispicio. Theodoro de Bry. *Americae Tertia Pars*, Grabado en cobre. Frankfurt, 1592.

Uno de los xilograbados que acompaña la edición de *Histoire d´une voyage fait en la terre du Brasil* de Jean de Léry fue hecho a partir del anterior fragmento. Como también ocurre con el tupinambá del frontispicio de la *Americae Tertia Pars* de Theodoro de Bry, que sigue al pie de la letra las indicaciones de la descripción del francés en su obra. La citación de Léry revela el alcance de la etnografía del siglo XVI, el *hombre desnudo y bien proporcionado* corresponde a una categoría universal de un cuerpo idealizado, en tanto los distintivos: labios con piedras, orejas perforadas, cuerpo pintado, extremidades tatuadas, cabello rapado, arco y flechas, serían el distintivo individual (figura 1).

Los criterios de diferenciación racial convencionalmente estaban establecidos por el color de la piel, no por diferencias de fenotipo. Estas diferencias raciales por

Figura 2.

Izquierda: grabado colorido artesanalmente. **Derecha**: grabado monocromo. Theodoro de Bry, *Preparación de la carne humana en el moquém*. *America Tertia Pars*. Grabado en cobre. Frankfurt. 1592.

medio del color pasan a no ser percibidas en los grabados, ya que estos eran en su mayoría monocromáticos, yendo del negro y las escalas del grises de la tinta hasta el blanco del papel. A pesar de existir el recurso del grabado pintado o colorido artesanalmente, que permitía mantener las convenciones raciales por medio del color, la gran mayoría de los grabados eran en blanco y negro, como Bucher resalta: "Thus the use of black and white causes the disappearance of one criterion for the racial and racist differentiation that later develops in América: skin color [...]".[2]

Comparando el mismo grabado colorido artesanalmente y otro solo en blanco y negro, para el caso de la estampa *Preparación de la carne humana en el moquém* (figura 2), la imagen colorida diferencia tonos de piel más castaños o rojizos para los tupinambá, y una piel más blanca y pálida para Hans Staden. En la imagen monocroma, esta diferenciación de los colores se pierde, sin ser posible diferenciar amerindio y europeo, precisamente por la falta de diferencias étnicas y de biotipo. Las principales diferencias entre el alemán Staden y los indios Tupinambás son establecidas no solo a través de los cortes de cabello, el uso de la barba, artefactos e indumentarias, sino también por los gestos y comportamientos.[3]

---

2 Bernadette Bucher. *Icon and Conquest. A Structural Analysis of the Illustrations of de Bry's Great Voyages*. Chicago: The University of Chicago Press; 1981, p. 35.

3 De acuerdo con Ana Belluzo: "De acordo com códigos estéticos da época, as figuras humanas não se

En el caso del grabado a color, queda fácil identificar a Staden de los indios, pues él es resaltado por la piel blanca pálida, el cabello y las barbas rojizas.[4] El contraste de las imágenes se da por el color de la piel más oscura y rojiza de los tupinambás, sus gestos grotescos y el corte de sus cabellos; son elementos convencionalizados en el siglo XVI, como diferencias entre el europeo y los amerindios.

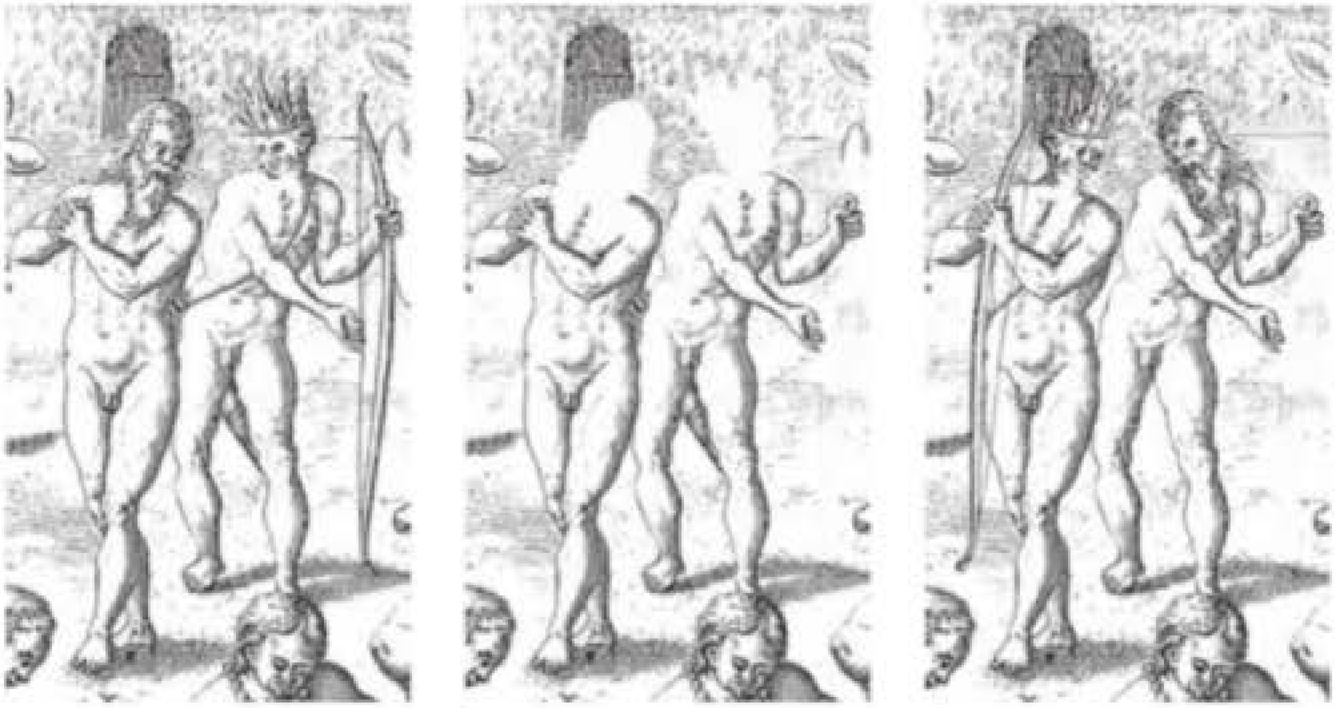
No obstante la abstracción de tales diferencias, así como la distracción que puedan causar los colores, se puede percibir que los cuerpos son similares, siempre con un tratamiento escultórico, torneados, musculosos, tanto de Staden como en los indios. Sin embargo, las similitudes no paran ahí; los rostros tanto en Hans Staden como en los tupinambás fueron resueltos de la misma forma, es decir, los ojos y la nariz no tienen diferencias, pareciendo del mismo modelo. Apenas la barba, que identificaría al europeo, y las muecas grotescas de los indios establecerían las mínimas diferencias, pero en principio, el esquema de representación no cambia, cambian los detalles de cada "maniquí".

Se realizó una experiencia a partir de una imagen de Hans Staden y de un guerrero tupinambá con un arco a su lado, hecha por Theodoro de Bry en 1592 para el grabado en que aparecen las mujeres escaldando la piel de la víctima (figura 3A). En la primera interferencia se borraron los rostros y los detalles de cada personaje: barbas, cabellos largos, arco, flecha, penacho, dejando solo los cuerpos de Staden y del guerrero tupinambá (figura 3B). En la tercera imagen, ocurrió una segunda intervención: se intercambiaron los elementos distintivos de uno y de otro; la barba, el bigote y las cejas de Staden pasaron al indio, en tanto que el corte de cabello, el penacho de plumas, el arco y las flechas del Tupinambá pasaron a Hans Staden (figura 3C). La conclusión es que, anatómicamente, los cuerpos del europeo y del indio son iguales, siguiendo el mismo canon; las distinciones entre los dos individuos es dada por las características de los ornamentos y la indumentaria.

Una analogía que puede ayudar a entender las figuras realizadas por De Bry es la idea de un maniquí al cual le son adaptados elementos para diferenciar sus particularidades, que, en el caso de Staden, corresponden a los cabellos largos y a

distinguem por traços faciais e raciais, mas pela ornamentação e pelas práticas [...]". Ana Maria de Morais Belluzzo. A lógica das imagens e os habitantes do Novo Mundo. En: Luís Donisete Benzi Grupioni, ed., *Índios no Brasil*, São Paulo: Secretaría Municipal de Cultura; 1992, p. 54.

4 "Não sabiam bem o que pensar de mim, se eu era portuguez, ou si era francez. Disseram-me que si tinha barba vermelha, como os francezes, também tinham visto portuguezes com igual barba, mas elles tinham geralmente barbas pretas [...]" Hans Staden. *Viagem ao Brasil. Versão do texto de Marburg de 1557*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; 1988, p. 105.



A. B. C.

Figura 3.

Detalle Hans Staden y guerrero tupinambá. De izquierda a derecha: A. Grabado original; B. Primera interferencia: son borrados rostros y distintivos, dejando solo los cuerpos de Staden y del tupinambá; C. Segunda interferencia: los artefactos y adornos del tupinambá son pasados a Staden, al tiempo que la barba y los cabellos largos, distintivos de Staden, pasan al tupinambá. Diseño de Ángela Rodríguez Marroquín, interviniendo la estampa de Theodoro de Bry, Mujeres preparando el cuerpo de la víctima (detalle). America Tertia Pars. Grabado en cobre. Frankfurt. 1592.

las barbas, y en el caso del indio, al cabello tonsurado "similar al de los frailes", el penacho de plumas, arco y flechas. En las escenas del festín caníbal aparece más de una diferencia entre el europeo y el indio; me estoy refiriendo a los gestos agresivos en el rostro de los tupinambás, que contrastan en los grabados con el semblante sereno de Staden. Estos gestos grotescos no corresponden a diferencias de fenotipo, como se podría pensar. En verdad, los gestos y movimientos corporales son la forma que De Bry encuentra para expresar las pasiones internas de los indios, el sentimiento de venganza contra el enemigo que ellos están devorando; tal como anotaba Alberti con relación a las figuras pintadas o dibujadas en el siglo xv: "Cada uno, pues, con dignidad, tenga los movimientos del cuerpo para exprimir todos los movimientos deseados del alma y, para las grandes perturbaciones del alma, sean proporcionales los grandes movimientos de los miembros [...].[5]

5 Leon Battista Alberti. *Da Pintura*, Campinas: Unicamp; 1989, libro II, cap. 44, p. 119.

Una idea similar también está presente en el tratado de pintura del siglo XVII de Vicente Carducho:

> [...] no tendrá el mismo rostro, ni las mismas facciones, colores y miembros, regularmente hablando, el que fue santo y piadoso, que el que fue iniquo, cruel y tirano; no la doncella vergonzosa, como la meretriz deshonesta: pues en el Derecho en un delito que se imputa a dos, presume más culpa en el rostro y talle feo, que en el que le tiene más hermoso y perfecto...[6]

La noción de etnografía del siglo XVI estaba basada en ropas, adornos, artefactos, atavíos que los individuos usaban, es decir, en los detalles externos. Son estos últimos los que inducen a creer en un retrato de indios.[7]

Ya en el siglo XVI, los artistas europeos conocían y reproducían los artefactos que llegaban a sus manos del Nuevo Mundo con cierta exactitud, colocándolos al lado de figuras de cuerpos clásicos que no tenían mucho que ver con aborígenes. Obras famosas en las que eran incluidos indios, como las realizadas por Dürer o Burgkmair, demostraban que el artista conocía los artefactos, pero no su funcionamiento o uso. A veces, la calidad de los detalles de tales artefactos despertaba la duda sobre la veracidad de que estos artistas habían realmente visto estos indios del natural.

Arte, canon y neoplatonismo

¿Por qué es tan frecuente este tipo de cuerpo musculoso "patrón" usado en los grabados? La respuesta a esta cuestión se encuentra en la filosofía neoplatónica. Para Platón, lo universal era la idea, algo más allá del mundo inteligible; de ahí, lo real, es decir, la naturaleza, era una imitación, una copia imperfecta de la idea. A su vez, el arte sería una copia de la naturaleza, y, por ser una copia de la copia, era todavía más degradado

[6] Vicente Carducho. *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias.* Madrid: Turner; 1977, Diálogo Quarto, p. 183.

[7] Peter Mason. *Infelicities. Representation of the Exotic.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press; 1998, p. 46.

e imperfecto. En sus *Ensayos* Montaigne cita lo siguiente: "Todas las cosas, dice Platón, se producen en la naturaleza, en el acaso, o en el arte. Las más bellas y grandes son frutos de las dos primeras causas; las menores y más imperfectas, de la última [...]".[8]

Esa degradación bajo la óptica de Platón sustraía la validez del arte. A partir de estos mismos fundamentos, el neoplatonismo rescataba al artista como un ser especial y diferente del resto de los mortales, y por tener una sensibilidad y capacidad superior, podía corregir tales fallas de la naturaleza y aproximarse más a la idea, como lo resalta Gio Pietro Bellori en el siglo XVII:

> [...] más los cuerpos celestes que están encima de la Luna no están sujetos a los cambios, y permanecerán eternamente bellos, y ordenados, tal como podemos siempre verlos en la armonía de sus esferas y en el esplendor de su apariencia. Los cuerpos sublunares, al contrario, están sometidos a los cambios y a la fealdad: y aunque la Naturaleza tienda siempre a producir efectos excelentes, por causa de la desigualdad de la materia, las formas se alteran, y particularmente la belleza humana, como podemos ver en las múltiples deformidades y desproporciones que están en nosotros. Por eso los nobles Pintores y Escultores, imitando al primer obrero, forman igualmente en sus espíritus un modelo de belleza superior y, sin alejarlo de los ojos, enmiendan la naturaleza corrigiendo sus colores y sus líneas [...].[9]

El artista podría enmendar y corregir las imperfecciones de la naturaleza por ser especial. Ese don establecía la función y la misión del artista en el Renacimiento como señalaba correctamente Gombrich:

> [...] el pintor, al contrario de los mortales comunes, es una persona que tiene el don divino de percibir no el mundo imperfecto y evasivo de los individuos, mas los propios arquetipos en su eternidad. Le corresponde purificar el mundo de la materia, obliterar sus fallas y aproximarlo de la Idea. Él es auxiliado en eso por el conocimiento

[8] Michel De Montaigne. *Ensaios*. Rio de Janeiro: Globo; 1961, Libro I, cap. xxxi, p. 261.

[9] Gio Pietro Bellori. A Idéia do pintor, do escultor e do arquiteto, obtida das belezas naturais e superior à natureza. En: Erwin Panofsky, Idea: A Evolução do conceito de Belo. s. c., s. e. Apêndice II, p. 143-144.

> de las leyes de la belleza, que son las de afinidades geométricas, armoniosas y puras, y por el estudio de aquellas antigüedades que ya representan la realidad "idealizada", esto es semejante a la idea platónica...[10]

Por eso, al seguir las ideas del neoplatonismo[11] de Marsilio Ficino (1433-1499), los renacentistas creían que la belleza perfecta no podría ser encontrada en un solo cuerpo y sí dispersa en varios individuos, como había sido demostrado en el episodio vivido por el famoso artista griego Zeuxis, que, para hacer su versión de Helena de Troya, no escogió solo una mujer, sino que buscó la belleza en varias, o mejor, en cinco jóvenes, como resalta Alberti:

> Zeuxis, el más ilustre y competente de todos los pintores [...] no confió imprudentemente en su propio ingenio, como hacen hoy los pintores. Como pensaba él no fuera posible encontrar en un solo cuerpo toda la belleza que procuraba —cosa que la naturaleza no dio a una sola persona—, escogió a las cinco doncellas más bellas de toda la juventud de aquella tierra, para de ellas sacar toda la belleza que se aprecia en una mujer [...].[12]

De acuerdo con los artistas del Renacimiento, la belleza ideal no estaba distanciada del mundo natural, mas se encontraba dispersa en él; y el artista, con su sensibilidad e intelecto, tenía la capacidad de reunir y generar la belleza ideal. De este esfuerzo resultaron los famosos cánones. Un cuerpo ideal sería entonces constituido por lo mejor de la naturaleza, como señala Moshe Barasch:

> El artista no debe aceptar el objeto o figura tal y como se lo encuentra por azar. La verosimilitud en sí misma no basta; conseguir una ilusión convincente del cuerpo natural no es suficiente. Al objeto

---

[10] E. H. Gombrich. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica.* São Paulo: Livraria Martins Fontes; 1995, p. 166.

[11] Sobre los orígenes del neoplatonismo en la Antigüedad, consultar Giovanni Reale y Darío Antiseri. *História da Filosofia. Antigüidade e Idade Média*. São Paulo: Paulus; 1990, vol. I., p. 338-355. Sobre el neoplatonismo en los siglos xv-xvi, consultar el volumen ii. Do humanismo a Kant.

[12] Alberti, op. cit., libro II, cap. 56, p. 133.

> o a la figura representada hay que infundirle armonía a través de un modelo de validez eterna (belleza), y los modelos bellos tienen que ser extraídos de la natureza. La imitación de la natureza revisada es la base y el pensamiento esencial de la teoría renacentista del arte [...].[13]

El canon sería el camino para corregir las fallas de la naturaleza y aproximarla a la idea. En ese sentido, el canon debe ser entendido como un conjunto de las relaciones que regulan las diferentes proporciones de las partes de la obra, conforme a un modelo acabado, el ideal de belleza. Según Gombrich, "[...] sabemos qué nombre los antiguos daban a sus *schematas;* se referían a ellas como *canon*, es decir, las relaciones básicas, geométricas, que el artista tiene que conocer para la construcción de una figura plausible [...]".[14]

Es importante anotar aquí que la teoría de las proporciones en el Renacimiento no era un simple expediente técnico, mas un postulado metafísico, como afirma Erwin Panofsky:

> La teoría de las proporciones humanas era vista tanto como un requisito de la creación artística, como una expresión de armonía preestablecida entre el microcosmo y el macrocosmo; además de esto, era vista como la base racional para la belleza. Podemos decir que el Renacimiento fundía la interpretación cosmológica de la teoría de las proporciones, corriente en los tiempos helenísticos y en la Edad Media, con la noción clásica de la "simetría" como principio fundamental de la perfección estética [...].[15]

La existencia de un tipo de canon de belleza perfecta derivaba de Alberti, que, a su vez estaba basado en Marco Vitruvio, y consideraba la variedad como valor artístico, y no la posibilidad de variedades de belleza.

Uno de los seguidores de los preceptos de Alberti fue Albrecht Dürer,[16] que después de su viaje a Italia quedó muy influenciado con el arte clásico, y a lo largo

---

13 Moshe Barasch. *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid; Alianza, 1999, p. 110.

14 Gombrich, op. cit., p. 157.

15 Erwin Panofsky. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva; 2002, p. 129.

16 Dürer o Durero es un artista importante. Nos hemos detenido en su obra en diversas oportunidades, y

de repetidas tentativas para "extraer de la naturaleza" un canon de proporciones perfectas, llegó a la conclusión de que existían diversos tipos humanos a los que se les podía atribuir belleza: "Pero la belleza está presente entre los hombres de tal forma y nuestro juicio sobre ella es tan inseguro que podemos, quizá, encontrar dos hombres, ambos bellos y hermosos, y observar, sin embargo, que ninguno se parece al otro, ni en medidas ni en tipo, ni en un solo punto o parte [...]".[17]

En *Della Simmetria dei Corpi Humani*, Dürer establece que no existe un solo canon de belleza ideal para un hombre ideal, pero sí diferentes tipos de cánones, porque en la naturaleza existen diferentes tipos de belleza humana: jóvenes y adultos, fuertes y grandes, negros y blancos, hombres y mujeres, bajas, gordas, viejas y delgadas. La vocación de teórico[18] haría que Dürer estableciese diferentes cánones, que después serían asimilados por los artistas en las décadas siguientes. Sobre Dürer, señala Panofsky:

> Más superó a los dos grandes italianos [Alberti y Leonardo] no apenas por la variedad y precisión de sus medidas, más también por una auto-limitación genuinamente crítica. Renunciando, firmemente, a la ambición de descubrir un canon ideal de belleza, se entregó a la tarea infinitamente más laboriosa de establecer vários tipos 'característicos' los cuales —cada uno a su modo— 'evitasen la fealdad grosera'. Acumuló nada menos que veintiséis conjuntos de proporciones, además de un ejemplo de cuerpo de niño y las medidas detalladas de la cabeza, pie y mano. No satisfecho con esto, indicó maneras y modos de variar aún más esos varios tipos para captar lo grotesco y lo anormal por métodos estrictamente geométricos [...].[19]

creo que su aporte e influencia, directa o indirecta, sobre los artistas renacentistas que realizan obras sobre los amerindios resultaría una investigación fascinante.

17 Barasch, op. cit., p. 127.

18 Un excelente estudio sobre la vida de Dürer es el libro de Erwin Panofsky, Vida y arte de Alberto Durero. Madrid: Alianza Forma; 1995. Específicamente sobre Dürer como teórico, ver el capítulo viii, p. 253-292.

19 Panofsky, *Significado nas Artes Visuais*, p. 140-142.

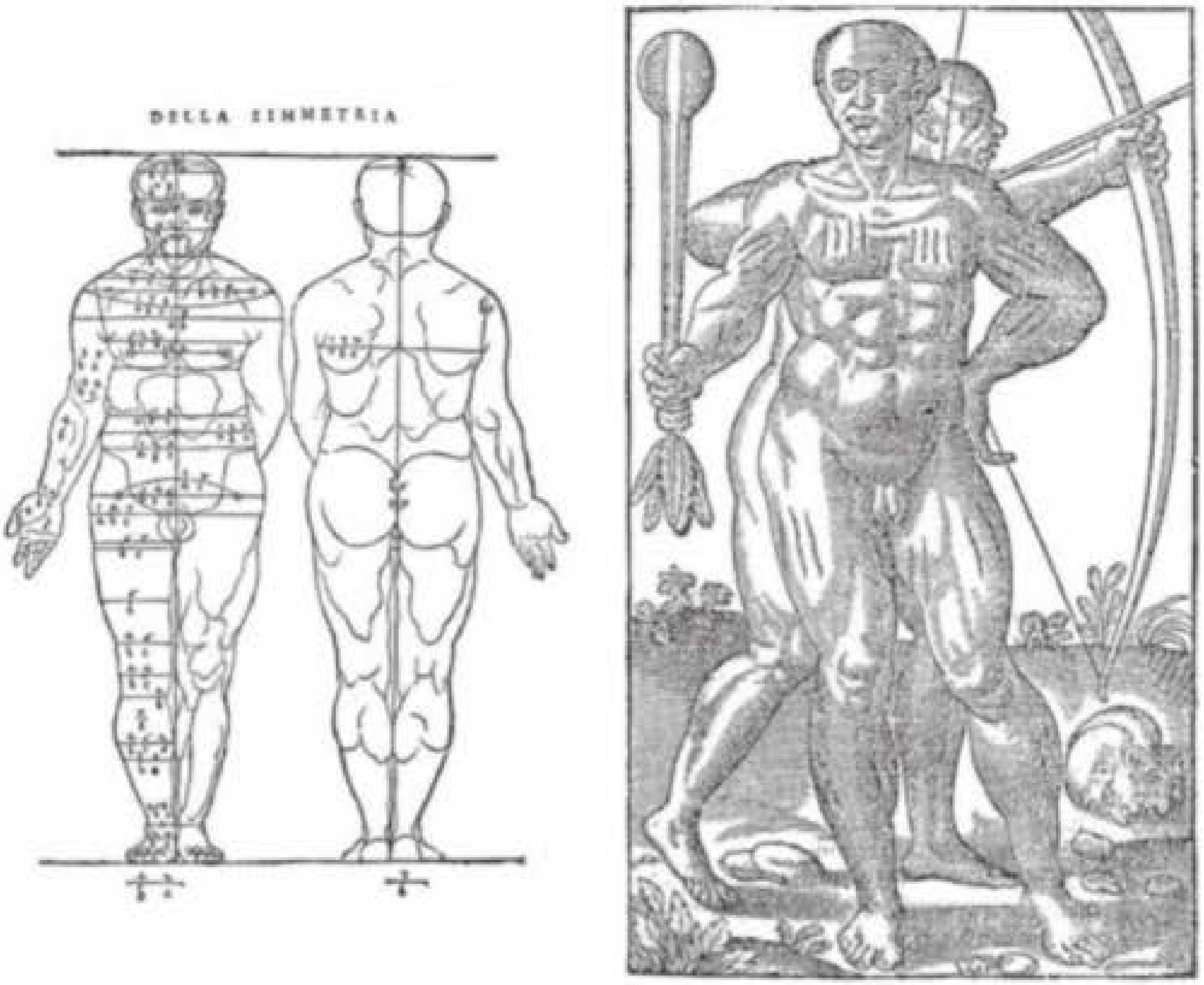


Figura 4.

Izquierda: Hombre fuerte frente y verso, folio [illegible]. Alberti Dureri, *Clarissimi Pictoris et Geometrae de Symmetria*

Figura 5.

Izquierda: mujer, verso fol. 42. Alberti Dvreri. *Clarissimi Pictoris et Geometrae de Symmetria partium humanorum corporum. Liber Secvdus.* Tinta sobre papel. París, 1557. **Derecha:** Adán y Eva. Theodoro de Bry. *Admiranda Narratio, Grandes Viajes,* Grabado en cobre. Frankfurt, 1590.

una *Eva* estilizada, hecha por Theodoro De Bry para la *Admiranda Narratio,* muy similar a uno de los cánones de mujer del alemán (figura 5).

No solo el cuerpo respondía a determinados cánones de representación preestablecidos; también a las acciones del cuerpo y la postura. En un grabado sobre uno de los viajes de los franceses a Florida, hecha por Theodoro de Bry para el segundo volumen de los *Grandes Viagens*, la *Secvnda Pars Americae* o *Brevis Narratio de* 1591, está representada una batalla entre el rey *Holata Outina* y su enemigo, el rey *Satourioua.* Gracias al auxilio de los franceses, que en la estampa aparecen en los flancos de la formación del ejército de Outina, este acaba alcanzando la victoria (figura 6).

El grabado presenta, en los planos de fondo, el combate de los dos ejércitos comandados por sus respectivos reyes. En los primeros planos, nativos se enfrentan a franceses con armas de fuego. Naturalmente, el ejército del rey Satourioua es más numeroso, ocupando la mitad del grabado, lo que visualmente justificaría el papel fundamental que tuvieron los franceses al auxiliar al rey y alcanzar la posterior

Figura 6.
Theodoro de Bry. *Outina Gallorum auxilio Potanou suum hostem superar. Brevis Narratio*. Grabado en cobre. Frankfurt, 1591.

victoria. En el centro de la batalla, las dos fuerzas marchan al embate con rapidez, armados con arcos y flechas.

En medio de cada ejército aparecen los dos reyes de cuerpo entero, en una postura destacada, con un brazo recogido contra la cintura y el otro extendido, apoyado en una especie de lanza. El rey Outina tiene un pie frente del otro, en una posición de espera; la pierna que queda atrás soporta el peso del cuerpo. El rey Satourioua aparece en una posición similar, solo que en movimiento, pareciendo avanzar. Esta postura denota nobleza, elegancia y, por qué no decirlo, una cierta arrogancia y desafío, ya que en el grabado solo los dos reyes adoptan tal postura.

En otra estampa de De Bry, esta vez sobre los indios tupinambá del Brasil (figura 7, izquierda), se encuentra una postura similar a la de los reyes indios de la Florida. En este caso, el guerrero tupinambá armado con una *ibirapema,* con la que acabó de sacrificar a un indio cuyo cuerpo yace en el suelo, adopta también esta po-

Figura 7.
Izquierda: Theodoro de Bry. *Hans Staden asiste a la preparación del cuerpo. Americae Tertia Pars.* Grabado. Frankfurt. 1592. **Derecha:** Theodoro De Bry. Detalle del Frontispicio de la *Americae Pars Quarta.* Grabado. 1594.

sición.[20] El brazo derecho aparece doblado en ángulo, descansando sobre la cintura, mientras el brazo izquierdo, levemente levantado, empuña el *tacape* que reposa en los hombros del guerrero. El peso del cuerpo está sustentado por la pierna izquierda, al tiempo que la pierna derecha está levemente extendida hacia la derecha.

En el frontispicio de *Americae Pars Quarta,* dedicado a los indios del Perú y México, nuevamente la misma postura es repetida por el rey indio de la parte inferior derecha (figura 7, derecha). Una conclusión apresurada podría llevar a la afirmación de que esta postura, presente en varios grabados de diferentes etnias, sería una convención para representar personajes de reyes, jefes o líderes. Sin embargo, en otras imágenes, esta postura es repetida no solo en los reyes, sino también en guerreros indios y soldados europeos.

La insistencia en esta postura puede ser encontrada en las propias series de estampas hechas por De Bry sobre el rey *Holata Outina* de la Florida, y de los franceses que allí estuvieron (figura 8). En el grabado, se percibe la presencia del rey en

20 Staden, op. cit., p. 188-190, y Léry, op. cit., p. 196-198.

Figura 8.
Theodoro de Bry. *Mulierum quarum maritivel in bello cæsiaut morbo sublati postulata à Rege. Brevis Narratio.* Grabado en cobre. Frankfurt, 1591.

la parte izquierda de la composición, adoptando la postura en cuestión, mientras que está rodeado por las mujeres de los guerreros. En los planos de fondo aparecen tanto guerreros indios como soldados europeos con una mano en la cintura y otra extendida o doblada, sujetando un arma. Percíbase que la posición adoptada por los soldados franceses con sus armas de fuego descansando sobre sus hombros es muy próxima a la del jefe tupinambá del grabado de 1592. De ese modo, la diferencia de las imágenes estaría establecida por las armas y por las ropas de cada uno de ellos.

En otra imagen en que aparece Outina sentado sobre sus piernas, consultando los presagios de la batalla, el rey cambió de posición, pero la postura continúa reproducida en los guerreros indios y en los franceses de los planos de fondo. Esto se repite en otros grabados (figura 9), indicando que la posición tiene que ver no solo con una posición de importancia, sino también con un estado de ánimo de la figura representada, sea europeo o indio: altivo, desafiante, noble y orgulloso.

Figura 9.

Theodoro de Bry. *Outina adverſus hoſtem exercitum ducens de eventu Magum conſulit. Brevis Narratio*, Grabado en cobre. Frankfurt, 1591.

Al comparar diversos grabados sobre indios hechos por Theodoro De Bry en los *Grandes Viajes* sobre nativos de Virginia, Florida, Perú o Brasil, se percibe que una pose como la del rey Outina es común en otros indios, no solo de la Florida, sino también de lugares y *naciones* diferentes, que nunca tuvieron ningún tipo de contacto entre sí.

Percibir la repetición de las posturas entre las diversas etnias haría pensar desprevenidamente que De Bry podría haber repetido las poses de los originales en los cuales se basó. Una lectura equivocada, que debe ser evitada, es la de pensar que la repetición constante de las imágenes indicaría que los indios, efectivamente, podrían haber adoptado ese tipo de postura. La duda que surgiría con relación a esta afirmación es que, si tal premisa fuese verdadera, ¿cómo explicar que diferentes etnias indias, separadas por miles de kilómetros, y que nunca tuvieron contacto alguno, pudieran adoptar las mismas poses? Súmese a esto que esas posturas también

Carypyra o François es representado en estado salvaje con sus armas, con la piel tatuada, mostrando el número de enemigos muertos y devorados. Sobre él comenta D'Abbeville:

> Era, el primero que murió, de la nación de los *Tabajaras*, de una aldea denominada *Rairi*, y tenía entre sesenta y setenta años. Además del nombre de *Caripira*, sacado del pájaro Tijera, y que le fue dado para distinguirlo de los demás, adquirirá en las batallas contra los enemigos de su nación nuevos nombres y apellidos [...] Sus nombres eran acompañados de elogios, verdaderos epigramas escritos no en el papel, ni en el bronce, ni en la cáscara de los árboles, más en la propia carne. Rostro, vientre y muslos eran el mármol y el pórtico sobre los cuales mandara grabar la historia de su vida, con caracteres y figuras extrañas; y su piel más parecía, así una coraza adamascada, como se puede ver en su retrato. Alrededor del pescuezo, idénticos señales formaban un collar, de mayor valor para un guerrero más que cualquier piedra preciosa [...].[22]

En el xilograbado aparece otro indio llevado a Francia, *Louis Henri,* bautizado, vestido a la manera europea, con flores en sus manos, con una postura gentil y menos desafiante. Sobre él, comenta D'Abbeville:

> El segundo indio se llama *Uaruajó*. Natural de la aldea de *Mocuru,* es hijo de *Uirau Pinobui*, pájaro azul sin plumas en la cabeza, principal del lugar. El nombre de su madre, natural de la misma aldea, era *Uaiaeiró*, penacho de plumas. Tiene veinte años de edad más o menos; es muy alegre, más claro que los otros, de rostro bien hecho y más parecido con el de un francés que con el de un salvaje extranjero. De inteligencia viva, comienza a comprender nuestra lengua y nuestros escritos. Es un árbol que principia a dar flores y frutos y de él podemos esperar mucho [...].[23]

---

22 Conferir D' Abbeville, op. cit., p. 268.

23 Ibid., p. 278-277.

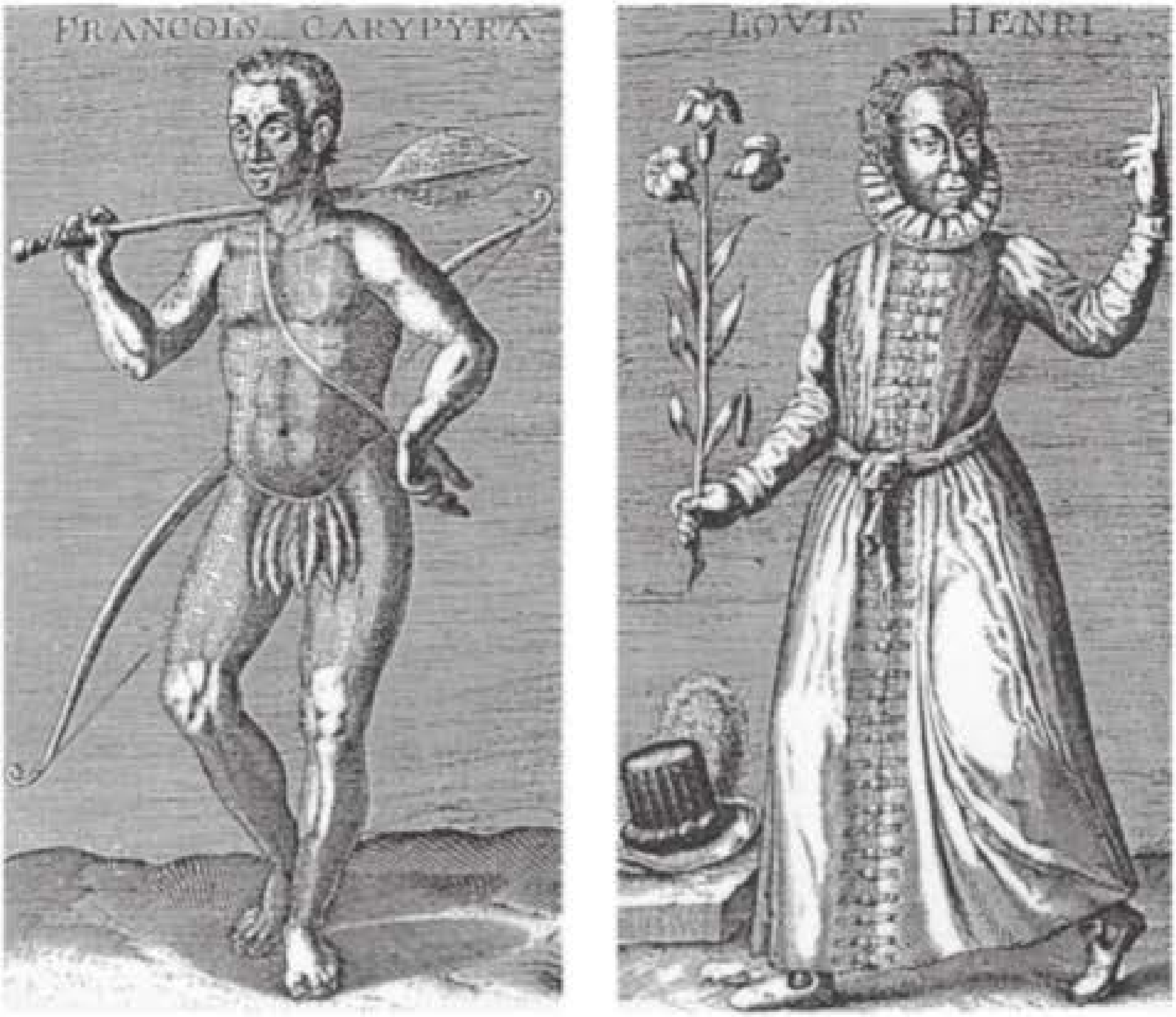


Figura 11.

Leonard Gaulthier. **Izquierda:** *François Carypyra.* **Derecha:** *Louis Henri.* Xilograbado, 14,5 x 8,5 cm. En: Claude D´Abbeville. Histoire de la Mission des Peres Capucins en l´Isle de Maragnan et Terres Circonvoisines. Paris: François Hubi; 1614.

Comparando los dos retratos, se pude percibir el cambio de postura y de actitud entre un guerrero semidesnudo, salvaje, y un indio convertido al cristianismo y vestido a la manera occidental (figura 11). François o Carypyra aparece en movimiento, con el peso del cuerpo sobre la pierna izquierda, pareciendo que va a dar un paso con la pierna derecha; el brazo izquierdo doblado descansa contra el cuerpo, y el brazo derecho levemente erguido, empuñando el *tacape* que descansa sobre los hombros.

Carypyra es presentado más hostil, salvaje, imponente y orgulloso guerrero, mientras la imagen de Louis Henri es más amable y agradable; el propio rostro es más amistoso. Esta lectura es reforzada, porque las armas tupinambá no aparecen en el grabado de Louis Henri, y son sustituidas por flores.

Estas imágenes son importantes, pues revelan diferentes grados de civilización. El primero, Carypyra, fue uno de los indios que murió recién llegado a Francia y, a los ojos del grabador, mantuvo su estado salvaje. El otro, Louis Henri, por haber sido bautizado, evangelizado, y por haber convivido con los padres y aprendido las costumbres francesas, sería más civilizado y domesticado, perdiendo su ferocidad de guerrero. Esta domesticación vuelve a Louis Henri cercano al europeo, no solo en las ropas europeas que el indio usa en el xilograbado, sino también en la propia descripción hecha por D'Abbeville: "[...] más claro que los otros, de rostro bien hecho y más parecido con el de un francés que con el de un salvaje".[24]

La gentil postura de Louis Henri y la imponencia de Carypira hechas en los xilograbados por Leonard Gaulthier siguen las enseñanzas de Leon Battista Alberti, que consideraba que los movimientos y las perturbaciones del alma son proporcionales a los movimientos de los miembros de las figuras que deberán ser dibujadas o pintadas:

> Sean leves los movimientos de los jóvenes, agradables, con una cierta manifestación de grandeza del alma y buena fuerza. Sean los movimientos de los hombres dotados de bastante firmeza, con poses bellas y artificiosas. Los movimientos y las poses de los viejos deben ser de cansancio; que ellos se sostengan no apenas con los pies, más también con las manos, cada uno, con dignidad, tenga los movimientos del cuerpo para exprimir todos los movimientos deseados del alma y, para las grandes perturbaciones del alma, sean proporcionales los grandes movimientos de los miembros [...].[25]

Normalmente, cuando se intenta explicar o interpretar las imágenes de los indios de Theodoro de Bry, se las clasifica como renacentistas, siguiendo los patrones clásicos, pero poco se profundiza sobre el alcance de esa connotación. La repetición de las posturas en etnias y culturas diferentes causa cierta inquietud, llevando a comprobar la existencia de convenciones en las posturas.

Las posturas elegantes de los indios de Virginia, Florida o del Brasil no son exclusivas de Theodoro de Bry y pueden ser encontradas también en el arte de la época, especialmente en el retrato de nobles, en personajes bíblicos y en las imágenes mitológicas (figura 12).

---

24 Ibíd.

25 Alberti, op. cit., libro Segundo, cap. 40, p. 119.

Figura 12.

Detalles de posturas. Figuras con un brazo extendido y el otro recogido sobre la cintura.
Superior: izquierda: detalle del rey indio de Florida. Theodoro De Bry. *Regis & Reginæ prodeambulatio recreandi animi gratia. Brevis Narratio.* Grabado. 1591. **Centro:** Donatello. *David.* Bronce, 159 cm. Museo Nazionale del Bargello, Firenze. 1433; **derecha:** Sir Peter Lely. Detalle *Carlos I con James, duque de York.* Detalle del duque. Óleo sobre tela, 126,4 x 146,7 cm. Syon House, Isleworth. 1647; **Inferior**: detalles de posturas. Figuras sentadas. **Izquierda:** Guido Reni. *San Jerónimo y el ángel.* Óleo sobre tela, 198 x 149 cm. Detroit Institute of Art, Detroit. 1640-1642. **Derecha:** detalle rey indio sentado. Theodoro De Bry. *Excubitorum focordia ut punitur. Brevis narratio.* Grabado. 1591.

El Arte clásico como ideal de belleza

El arte del Renacimiento toma las esculturas clásicas como modelos de belleza por excelencia, principalmente las figuras mitológicas.[26] Las posturas y las acciones del cuerpo presentes en las esculturas de la época romana y griega fueron rescatadas en el Renacimiento, encontrando también su equivalente en las figuras de los indios tanto de Theodoro de Bry, como también en los grabados de Hans Staden y Jean de Léry. Figuras de dioses o atletas con sus cuerpos escultóricos fueron reproducidas con cambios mínimos en los cuerpos de los indios del Nuevo Mundo (figura 13).

Era tal la fascinación causada por las obras clásicas que fueron estudiadas "compulsivamente" por los artistas, práctica así aconsejada por Gio Pietro Bellori en su *Le vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni* de 1672: "[...] resta aún decir que, ya que los Escultores de la Antigüedad recurrieron a la Idea maravillosa, es necesario estudiar las esculturas antiguas más perfectas, para que ellas nos guíen al conocimiento de las bellezas naturales corregidas, y es por el mismo motivo que debemos contemplar las obras de otros excelentes maestros [...]".[27]

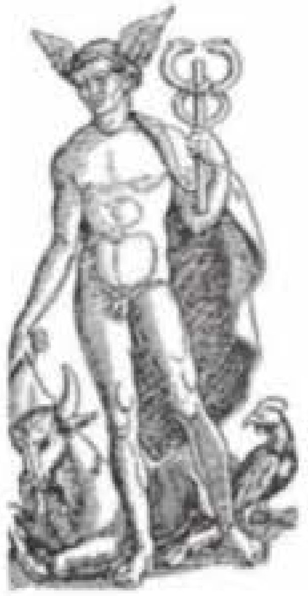
Es precisamente en los siglos XV y XVI que muchas esculturas romanas de los siglos I a II fueron encontradas en Italia. Redescubiertas y desenterradas, estas obras representaban copias de esculturas griegas clásicas (siglos V-IV a. C.) y helenísticas (siglos IV-I a.C.), que fueron tomadas como ejemplo y modelo del verdadero arte, como lo resalta Bellori en sus escritos:

> [...] Los griegos establecieron los mejores límites y proporciones, y estos, confirmados a lo largo de los siglos y aprobados por todo el linaje de los Sabios, se volvieron las leyes de una maravillosa Idea y de la belleza suprema, a la cual, permaneciendo siempre una en cada

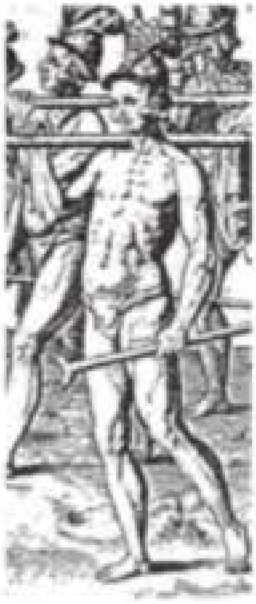
[26] Bucher ya había señalado de forma genérica que los grabados hechos por De Bry seguían convenciones de la tradición artística renacentista: "One is immediately struck by the inability of the European draftsmen to grasp the physical differences that distinguish Amerindians from Europeans or other peoples. If it were not for a few items of dress and ornamentation, and other exotic details, one would think the figures came from an artist's anatomy plates, which can be found in the painting and sculpture of that time – the statues adorning the palaces of the end of the sixteenth century, the figures of antique gods, portraits of Roman athletes, Italian Venuses with long, wavy, hair; or, at the other extreme, visions of medieval monsters, grimacing and deformed witches, headless men, dwarfs and giants of the forest...". Bucher, op. cit., 32.

[27] Bellori, op. cit., p. 154.

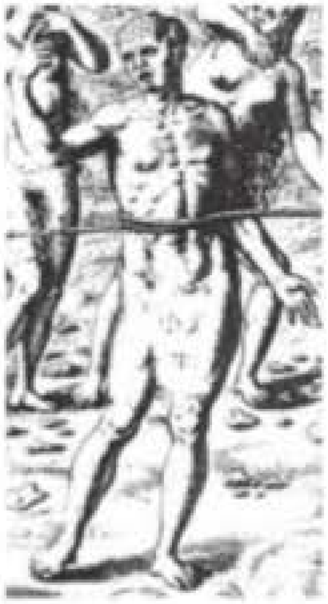
A.



B.



C.



D.

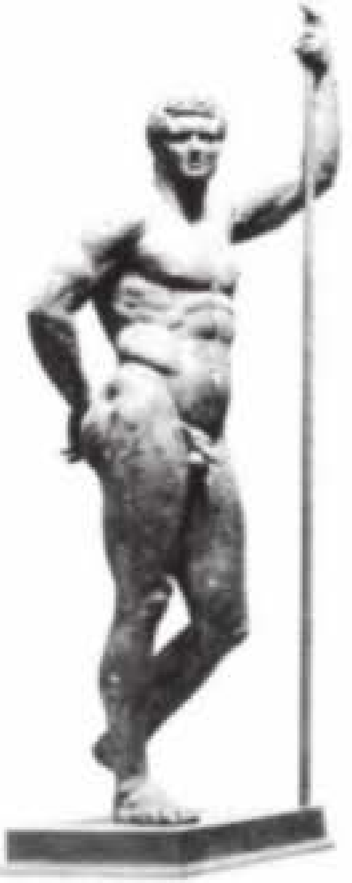


Figura 13.

Superior, izquierda a derecha: A. *El Doríforo.* Periodo romano (copia de la estatua de bronce del atleta hecho por Policleto de Argos cerca del 440 a. C). Mármol, 2,12 m de altura. Museo Nazionale di Napoli, Napoli. Siglo I; B. Conrad Peutinger. *Mercurio. Inscriptiones sacrosanctae vetustatis.* Xilograbado. Mogúncia, 1520; C. Detalle de indio de Florida. Theodoro de Bry. *Qua pompa Regina delecta ad Regem deferatur. Brevis Narratio.* Grabado. 1591; D. Detalle: víctima de los Tupinambá. Theodoro de Bry. *Americae Tertia Pars.* Grabado, 1592. **Inferior, izquierda:** *Soberano helenístico.* Bronce. Museo di Termos, Roma. Siglo II a. C. **Derecha:** detalle de Tupinambá apoyado sobre un arco. Theodoro de Bry. *Americe Tertia Pars.* Grabado. 1592.

> especie, no puede ser alterada mínimamente sin ser completamente destruida [...][28]

No son solo los escritos de Bellori los que enaltecen al arte antiguo griego como prototipo de perfección; en realidad, la mayoría de los tratados entre los siglos XV y XVII repitieron constantemente la importancia de estudiar y tomar como modelo a los clásicos.

La influencia del arte clásico en las imágenes de los indios fue también anotada por Ana Belluzo, al referirse al xilograbado de Jean de Léry, en el cual dos indios tupinambá danzan al son de maracas. A partir de este xilograbado, Theodoro De Bry compuso su versión sobre la danza de los indios. Belluzzo encuentra similitudes entre la postura de la estatua del Discóbolo y los indios bailarines Tupinambá de Léry:

> O movimento dos índios em dança estabelece a disposição regular das partes do corpo para diferentes direções, sendo fiel ao desejo de uma forma racional e à unidade geométrica espacial. Pode-se adivinhar que o *Discóbulo* –um dos modelos da escultura grega antiga- empresta sugestões á rotação da figura indígena, vindo o movimento apontar para o espaço ao redor. Afinal, o artista não teria isso em mente ao relacionar as duas figuras, sugerindo uma seqüência de posições da primeira para a segunda, do frontal para o perfil, do curvado para o ereto?[29]

Grabados de escenas con varios indios en la *Americae Tertia Pars* a veces se asemejan a estudios anatómicos de una misma figura que gira. Este tipo de análisis anatómico ya aparecía en la *Admiranda Narratio*, donde se muestran los opuestos, figuras humanas de frente, de espaldas, en escorzo, para así entender la totalidad. Un ejemplo es que las imágenes de indios hechas por White, al ser copiadas por De Bry, ganan retratos de espaldas, que en los originales no existían.[30] Ana Belluzzo aclara que "El principio de la división de todo o de la multiplicación de las partes es constante. La visión de

---

28 Ibíd., p. 155.

29 Ana Maria de Morais Belluzzo. *O Brasil dos Viajantes*. Rio de Janeiro: Objetiva/Metalivros, 2000, p. 43.

30 Conferir Thereza Baumann. *Thesaurus de Viagens. Theodoro de Bry: identidade e alteridade na iconografia*

un objeto bajo diferentes ángulos lleva a la comprensión de la totalidad [...]"[31] (figura 14). Los estudios del cuerpo, su anatomía, su postura y sus posibles variaciones son frecuentemente aconsejados para obras de pintura, grabado o dibujo de la época:

> En cualquier historia la variedad siempre es grata y sobretodo es agradable la pintura en que los cuerpos y sus poses sean bien diferenciados. Qué estén, por tanto, algunos erectos y muestren todo el rostro, con las manos para arriba y los dedos alegres, y se apoyen en uno de los pies. En los otros la fisionomía esté orientada para el sentido contrario, con los brazos caídos y los pies juntos. Y de esa forma cada uno exhibe su acción y flexión de miembros, estando unos sentados, otros arrodillados, otros acostados...[32]

No obstante, los modelos de las posturas y composiciones clásicas no fueron rescatados exclusivamente por el Renacimiento; muchos de ellos sobrevivieron durante toda la Edad Media, aunque sucede una separación entre los temas y los motivos clásicos, tal como afirma Panofsky: "[...] siempre que la imagen clásica, es decir, la fusión de un tema clásico con un motivo clásico, fue copiada durante el periodo carolingio de asimilación febril, tal imagen clásica fue abandonada cuando la civilización medieval llegaba a su apogeo, para no ser reaprovechada hasta el *quattrocento* italiano [...].[33]

A partir de las imágenes mitológicas clásicas, los artistas del Renacimiento producirán los cánones para componer los cuerpos. La belleza de las figuras clásicas estaba relacionada con la simetría, la relación armoniosa de las partes con el todo. Poder expresivo y belleza del cuerpo humano fueron dos ideas que los artistas del Renacimiento encontraron realizadas en el arte clásico.[34]

Una escultura de la época helenística va a marcar al arte Renacentista del siglo XVI: el *Apolo de Belvedere*. Escultura en mármol, de 2,24 metros, hecha por Leócares, aproximadamente en 340 a. C.[35] (figura 15), descubierta en Roma en 1496, fue

---

do século XVI. Tese de Doutorado. Niterói. Universidade Federal Fluminense. Facultad de Historia, 2001, 2 vol., p. 323-324.

31 Morais Belluzzo. *A lógica das imagens e os habitantes do Novo Mundo*, p. 55.

32 Alberti, op. cit., Libro Segundo, cap. 40, p. 113.

33 Panofsky, *Significado nas Artes Visuais*, p. 81.

34 Ibíd., p. 310.

35 Actualmente, en el Museo Vaticano se encuentra una copia romana del siglo I d. C.

Figura 14.
Superior izquierda: *Discóbolo Lancellotti*. Periodo romano (copia de la escultura de Mirón, 450 a. C.). Mármol, 1,25 m de altura. Museo di Termos, Roma. Siglo I; **Superior derecha:** Danza de los tupinambá. Jean de Léry. *Histoire d´une voyage fait en la terre du Bresil. Autrement Dite Americque*, Genève: Heritiers D´Eustache Vignon. Xilograbado, 14 x 18 cm, Biblioteca Municipal Mario de Andrade, Sao Paulo. 1600. **Inferior:** Danza de los tupinambá. Theodoro de Bry. *Americe Tertia Pars*. Grabado en cobre, Frankfurt. 1592.

Figura 15.
Leócares. *Apolo de Belvedere* (copia romana del siglo I). Mármol, 2,24 metros. Museo Vaticano. Roma, 340 a. C.

considerada por artistas como Miguel Ángel, Dürer y Ghirlandaio el prototipo de la belleza, el canon perfecto.

El Apolo de Belvedere ejerció gran influencia en Dürer, llegando a ser conocido por él a través de los dibujos italianos en la época en que buscaba el canon ideal. A esta escultura nunca la vió directamente. De esa forma, tienen sentido las palabras de Panofsky: "Dürer no fue al encuentro de lo *antique,* más lo *antique* fue al encuentro de Dürer – a través de un intermediário italiano [...]".[16] Un *Mercurio* romano descubierto en Augsburgo, después de 1500, propiedad de Conrad Peutinger, también sería un modelo para los artistas alemanes en esta búsqueda.

[16] "[...] não há um único caso em que se possa mostrar que Dürer se baseou diretamente no *antique*, seja na Alemanha, Veneza ou Bolonha. Encontrou o *antique* apenas – segundo seu próprio testemunho – onde esse já fora revivido durante gerações: na arte do Quatrocentos italiano, onde o deparou sob uma forma alterada segundo os padrões da época, mas , por isso mesmo, compreensível para ele. Se nos é dado falar por meio de um símile: defrontou a arte clássica da mesma maneira que um grande poeta, que não entenda grego, pode encarar as obras de Sófocles. Também o poeta terá que confiar numa tradução; mas isso não o impedirá de apreender o significado de Sófocles mais amplamente que o próprio tradutor." Panofsky, *Significado nas Artes Visuais*, 366-367.

Dürer buscó el canon ideal en los Apolos, como se puede comprobar en muchas de sus obras; su dedicación al estudio lo llevó a repetir insistentemente la postura del Apolo en los dibujos y pinturas. Tal vez la imagen más famosa donde mantuvo las características apolíneas[17] fue el famoso grabado de Adán y Eva (figura 16). El Adán, del mismo modo que las representaciones mitológicas, apoya su peso en una de las piernas, al tiempo que la otra pierna permanece un poco fuera del cuerpo; un brazo aparece recogido, mientras el otro aparece extendido. Una cita de Alberti hace recordar la postura de este Adán:

> Es preciso tener presente que en todas sus poses el hombre usa todo su cuerpo para sostener la cabeza, el más pesado de todos los miembros. Cuando se apoya en un pie, ese pie queda siempre perpendicular a la cabeza, como la base de una columna. Casi siempre la fisionomía de quién se mantiene erecto se vuelve para la misma dirección del pie. He observado que los movimientos de la cabeza son siempre de tal forma que abajo siempre hay alguna parte que la sustenta, tan grande es su peso; o también, el miembro que corresponde al peso de la cabeza queda estirado en la parte contraria, como un brazo de balanza [...].[18]

Las posturas idealizadas en el grabado de Adán y Eva se encuentran repetidas en los indios de Léry y en los indios del frontispicio de la *Americe Tertia Pars* de Theodoro de Bry (figura 17). Las conexiones entre los cánones de Dürer y De Bry no son simples coincidencias. Este último recibió la influencia de Dürer en Alemania por medio de Etienne Delaune.

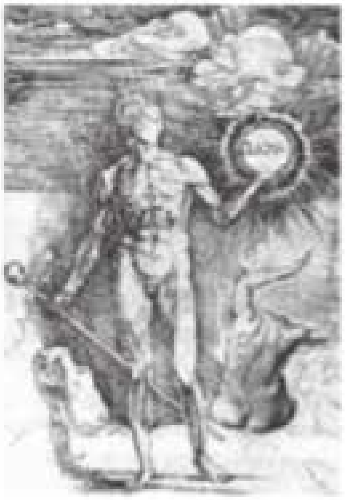
Los discípulos de Dürer heredaron los nuevos cánones que fueron difundidos por toda Europa. Los artistas usaron los cánones del maestro alemán como adaptación y corrección para componer las figuras humanas de sus obras. Los cánones se convirtieron en *squematas*, es decir en maniquís, lo que explica la presencia de formas repetidas entre diferentes artistas, bien como de las formas andróginas, esquemas que originalmente eran de mujer, podían pasar a hombre o viceversa, dependiendo de la necesidad de los artistas.

---

17 Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero*, 274.

18 Alberti, op. cit., *libro segundo*, cap. 43, p. 117.

A.



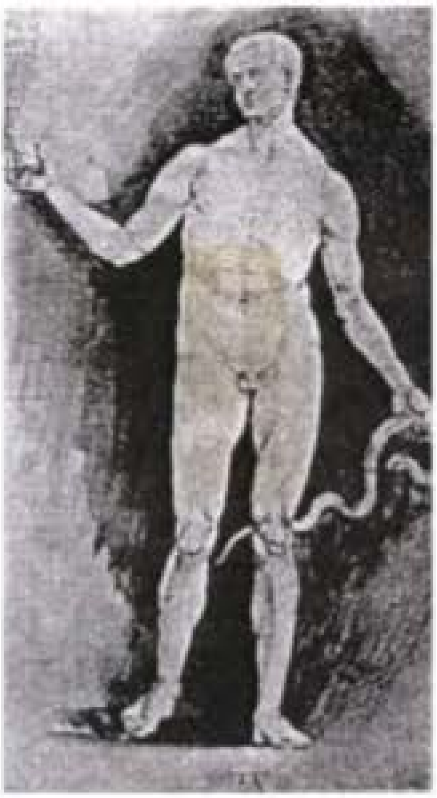
B.

FIGURA 16.

A. Conrad Peutinger. Mercurio. *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis.* Xilograbado. Mogúncia. 1520. B. Albrecht Dürer. *Apolo-Sol y Diana*. Dibujo. British Museum, Londres. Siglo XVI. C. Albrecht Dürer. *Adán y Eva o la caída del hombre*. Grabado sobre placa de cobre 24,8 x 19,2 cm. Albertina, Wien. 1504.

C.

A.


B.

C.

D.

E.

F.

Figura 17.

A. Jean de Léry. Familia de Tupinambás. *Histoire d´une voyage fait en la terre du Bresil. Autrement Dite Americque*, Genève: Heritiers D´Eustache Vignon. Xilograbado 14 x 18 cm, 1600 ; B. Albrecht Dürer. Esculapio o Apolo Médico. Diseño. Kupferstichkabinett, Berlin. Siglo xvi; C. Apolo de Belvedere. Diseño del Codex Escurialensis, f° 64. Wien. D. Detalle: indio tupinambá del frontispicio. Theodoro de Bry. *Americae Tertia Pars*. Grabado en cobre, Frankfurt. 1592.; E. Albrecht Dürer. *Adán y Eva o Caída del hombre*. Grabado sobre placa de cobre 24,8 x 19,2 cm. Albertina Museum, Wien. 1504. F. Detalle: india tupinambá del frontispicio. Theodoro de Bry. *Americae Tertia Pars*. Grabado en cobre, Frankfurt. 1592. G. Albrecht Dürer. El *sueño del doctor*. Grabado. Siglo xvi.

G.

Pintar por medio de *schematas*

Finalmente, es importante tener claro que el artista no "pintaba lo que veía", o sea, el contacto con el mundo natural es relativo. Todavía en el Renacimiento, cuando esta idea comienza a ganar importancia, tal observación no es directa, ya que se hacía a través de los cánones, es decir, a partir de fórmulas esquemáticas que triunfaron y se convirtieron en convenciones. Fue a partir de ellas que un artista como Theodoro de Bry representó al indio, no importando que él nunca hubiese visto un nativo del Nuevo Mundo.

Al ser Theodoro de Bry editor, sus imágenes atienden más al público en general, no teniendo ningún compromiso etnográfico. Pero al ser un artista talentoso, esforzado y cuidadoso, copió muchos de estos detalles "etnográficos" "registrados" por los artistas grabadores en que basó sus imágenes. Esto no impidió que mejorara las imágenes, siguiendo criterios más de editor, aumentando detalles y haciendo los

grabados más interesantes a un público exigente y letrado,[39] adaptando y creando nuevas imágenes diferentes de sus modelos originales.

A partir de los esquemas establecidos y aprendidos en su formación como grabador y diseñador, De Bry tuvo la capacidad de ser original, debido a su esfuerzo de dar unidad y de establecer una padronización visual sofisticada de los grabados de diferentes relatos y de variados artistas que sirvieron de modelo y base para la colección *Grandes Viajes*.

Estos elementos que dan unidad están relacionados básicamente con dos aspectos: primero, los fondos, más elaborados, con un uso de la perspectiva llenando el espacio alrededor de las figuras, que en los xilograbados originales la mayoría de las veces permanecía en blanco, y segundo, el uso de cánones elaborados para los cuerpos de los indios permitió una identidad visual.[40]

Los cuerpos de los indios renacentistas de Theodoro De Bry muestran la desnudez como estado natural ideal, de la misma forma que los indios de los grabados del relato de Jean de Léry (1578), como anota Belluzzo: "[...] el estado natural es tenido como verdad esencial, diferente de la artificialidad de la sociedad europea, apreciando la simplicidad del desnudo como virtud [...]".[41] En los grabados de De Bry, el pudor, las pocas veces que es registrado, es manifestado por el alemán Hans Staden, nunca por los indios.

Las modificaciones del cuerpo no corresponden solo a cuestiones morales, también a la crisis surgida en el siglo xvi, que cuestionó algunos conceptos del Renacimiento, especialmente los rígidos cánones matemáticos, expresión de la belleza perfecta para representar el cuerpo. A esos conceptos, el Manierismo respondió con sus cuerpos más alargados (de 10 cabezas, lo "normal" debía ser de 8), con las famosas figuras "serpentinas o serpentinatas",[42] cuerpos en formas de "S" o

---

39 Chandra Mukerji. From Graven Images. Patterns of Modern Materialism. New York: Columbia University Press, 1983, p. 66.

40 En el caso de la *Americae Tertia Pars*, los elementos originales de De Bry no se restringen a los cuerpos o a los fondos; la presencia y la importancia de las mujeres en los diferentes episodios de los grabados, y los detalles crueles, minuciosos y mórbidos de la preparación y consumo de carne humana en las escenas de la antropofagia alcanzaron la apoteosis de horror con el flamenco, impresionaron e incomodaron su sociedad. De Bry, al combinar lo exótico, lo erótico y lo macabro de las escenas a los cánones renacentistas, convirtió su obra en un referencial para artistas que debieron representar indios y escenas antropofágicas. Conferir Thereza Baumann, op. cit., p. 310-313.

41 Belluzzo, A lógica das imagens e os habitantes do Novo Mundo, p. 54.

42 Baumann, op. cit., p. 310-313.

"lengua de fuego",[43] cuerpos torciéndose y curvándose, rechazando la "tiranía" de la belleza matemática, la perspectiva, y volviendo a una forma de componer medieval agrupando formas en el primer plano y a seguir el instinto, el sentimiento más que la razón.[44]

---

[43] Panofsky, Idea: A Evolução do conceito de Belo, p. 75.

[44] Sobre el Manierismo, conferir los estudios clásicos de Arnold Hauser. Maneirismo, a crise da renascença e o surgimento da arte moderna. São Paulo: Perspectiva, 1993. Giulio Carlo Argan. Clássico Anticlássico. O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel, São Paulo: Companhia das Letras, 1999; Erwin Panofsky. Idea: A Evolução do Conceito de belo, São Paulo: Martins Fontes, 2000; E. H. Gombrich, Norma e Forma, São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Capítulo 6

Descriptio Mundi

El mundo natural en el Brasil holandés: tupis y tapuias

En su estadía en Brasil durante la primera mitad del siglo XVII, Albert Eckhout,[1] miembro de la corte de Mauricio de Nassau, pintó, entre otras obras, un grupo de ocho grandes telas representando parejas de hombres y mujeres, los tipos humanos que habitaban el Brasil Holandés:[2] *hombre negro, mujer negra, hombre mulato, mujer mestiza, hombre tupi, mujer tupi, hombre tapuia y mujer tapuia.* Para este caso interesan las dos últimas parejas: los *tupis* y los *tapuias*. Sobre Albert Eckhout, resalta Clarival del Prado Valladares:

> Pintor e desenhista de gênero (tipos e costumes), animalista, naturalista, documentador e paisagista de excepcional domínio do desenho do modelo vivo e de inquestionável linguagem estilística individual ainda mesmo em face da limitação, da dificuldade de sua

[1] Sobre Eckhout se sabe poco; las informaciones biográficas conocidas, así como sus obras, están vinculadas a la expedición holandesa del Conde Johann Mauritius van Nassau-Siegen a las tierras del Brasil. Las pinturas de Eckhout fueron hechas para decorar la casa del Conde de Nassau, pero no pudieron ser acomodadas a causa de su gran tamaño y después fueron obsequiadas, entre 16731674, al rey de Dinamarca Frederic III, que era conocido por su interés en la etnografía. Actualmente, estas pinturas están en el *National Museum of Denmark*. Peter Mason, Infelicities. *Representation of the Exotic*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998, 42-45.

[2] Los territorios bajo ocupación, la "Nueva Holanda", comprendían el actual nordeste de Brasil: Pernambuco, parte de Bahía, Ceará y Paraíba. La capital se encontraba en la ciudad de Recife.

Figura 1.
Albert Eckhout. *Mujer Tupi*. Óleo sobre tela, 274 x 163 cm. Ethnographic Collection. The National Museum of Denmark, Copenhagen. 1641.

> pintura de caráter realista, excessivamente verista, totalmente implicada na descrição da natureza exótica, que era o novo mundo [...].[3]

Los óleos de la *Mujer Tupi*, el *Hombre Tapuia* y la *Mujer Tapuia* fueron realizados en 1641, y el *Hombre Tupi*, en 1643. En estas obras son representados los aborígenes que estuvieron en contacto con la ocupación holandesa del nordeste del Brasil.

La tela de la *Mujer Tupi* (figura 1) presenta a una india de trenzas, falda blanca, senos descubiertos, que lleva en su regazo a su hijo desnudo, con una cinta en la

3 Clarival do Prado Valladares, *Albert Eckhout. Pintor de Maurício de Nassau no Brasil 1637-1644*, Rio de Janeiro: Recife, Livroarte, 1981, 21.

cabeza. En la mano derecha lleva un recipiente para agua, hecho con el fruto del totumo, y sobre su cabeza, y apoyado con la mano izquierda, lleva un cesto de paja lleno de productos manufacturados.

El fondo en que la tupi está integrada constituye un paisaje colonial. Al lado de la mujer aparece una mata de plátano, planta introducida por los portugueses. A sus pies, un sapo, nativo del nordeste del Brasil, y en los planos de fondo, una hacienda con animales y personas trabajando. El paisaje que rodea la hacienda fue modificado por la mano del hombre, como se comprueba por las plantas sembradas en línea recta. Zacharias Wagener, un contemporáneo de Eckhout, en su obra *Thierbuch* (1634-1641)[4] describe a la *Molher Brasiliana* de la siguiente manera:

> Las mujeres son de baja estatura y rollizas, de bello talle y andan muy derechas; habitualmente, sus largos cabellos negros se ven la mayor parte del tiempo, amarrados y pendientes sobre las espaldas desnudas. Las dejan desposarse a los 12, 13 o 14 años, generan muchos hijos y alcanzan edad avanzada. Son muy fieles a sus maridos, a los cuales acompañan en las guerras cargando los hijos, los perros y también cestos y sacos como mulas, no aborreciéndose con el calor y lluvia, ni con todas las desventuras [...].[5]

En la tela del *Hombre Tupi* (figura 2), aparece un hombre vestido apenas con un calzón de paño europeo, con el pecho descubierto, portando un cuchillo europeo de metal en la cintura. Al tiempo que su mano izquierda sostiene arcos y flechas, símbolos del guerrero, en la mano derecha empuña una flecha larga con la punta en dirección al suelo. A sus pies, en el extremo derecho, aparece una mandioca cortada al medio, probablemente con el cuchillo que el tupi lleva en la cintura. Sobre el hombre tupi

---

4 El *Thierbuch* de Zacharias Wagener es de vital importancia, ya que como se ha mencionado, no se tienen testimonios del pintor Eckhout sobre su obra. El *Thierbuch* se convierte en una descripción precisa de lo representado en las telas y permite apreciar el valor representativo que le daban sus contemporáneos a estos retratos de indios. Wagener copiaría posteriormente los tipos humanos directamente de las telas de Eckhout para su tratado de animales. Las ilustraciones de Wagener fueron hechas a partir de las propias pinturas de Eckhout y no de una observación del natural; esta hipótesis se levanta, porque las pinturas del alemán son muy similares a las telas del holandés. Esas coincidencias entre las imágenes y la descripción del texto demuestran que las imágenes de las parejas para el *Thierbuch* fueron hechas antes que las descripciones textuales. Así, Wagener copia las imágenes de parejas de Eckhout, y después escribe las descripciones de estas.

5 Zacharias Wagener, *Brasil Holandês*. O "*Thierbuch*". vol. ii. Rio de Janeiro: Index, 1997, p. 164.

Figura 2.

Albert Eckhout. *Hombre Tupí*. Óleo sobre tela, 272 x 163 cm. Ethnographic Collection. The National Museum of Denmark, Copenhagen. 1643.

u *Omem Brasiliano,*[6] el alemán Wagener comenta: "Los brasileros son de estatura mediana, bastante rollizos, de piel amarillada, cabellos negros y poca barba. No tienen en gran cuenta bellos trajes o mobiliario doméstico y dedican su mayor placer en buenas flechas y arcos [...]".[7]

El fondo de la tela también es revelador. Atrás del tupi, se pueden apreciar las raíces cortadas, probablemente con el mismo cuchillo, evidenciando diferentes estados del cultivo de la mandioca.[8] Aparecen también otras especies nativas del Nuevo Mundo y, entre ellas, un delicado colibrí. En la base del extremo izquierdo de la tela, se aprecia un *guaiamu* (cangrejo). En el fondo, aparece un bosque dividido por un río donde los indios se bañan y lavan sus ropas. Más allá, hacia el horizonte, se pueden apreciar algunos pequeños barcos.

En la tela del *Hombre Tapuia* (figura 3) aparece un indígena desnudo con un *amarrillo peniano,*[9] el rostro perforado, y con una cofia de plumas. En su espalda, lleva un adorno circular de plumas de *ema* (un tipo de avestruz), y en sus manos, una gama variada de armas. En la derecha, un propulsor con dardos, y en la izquierda, una *borduna o tacape.*[10] De la misma forma que con la pintura del tupi, se enfatiza con el *tapuia* la referencia al guerrero. Sobre el *Omem Tapuÿa,* Wagener resalta el carácter salvaje, primitivo, y la sumisión al demonio al afirmar que:

> Son extraordinariamente altos, fuertes y corpulentos estos hombres salvajes, morenos de piel áspera e de largos cabellos negros; andan completamente desnudos y saben recojer para dentro del cuerpo el miembro viril, amarrando la parte saliente con una pequena liga; adornan, en primer lugar, la cabeza y las armas con lindas plumas multicolores. Se Trata de gente pobre, del todo ciega e ignorante, que nada saben de Dios ni de su Divina Palabra. Honran, sirven y

6 El término *Brasiliano* indicaría indios aldeados. Dante Martins Teixeira, O "Thierbuch". Zacharias Wagener de Dresden (1614-1668) y los óleos de Albert Eckhout", en: Albert Eckhout 1644-2002. Copenhagen: Nationalmuseet; 2002, p. 172.

7 Wagener, op. cit., p. 162.

8 Peter Wagner, O Mundo das plantas nos quadros de Eckhout. En: *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002. Simpósio internacional de especialistas*, 2002, p. 105-113.

9 Cordón o hilo para amarrar el pene, que era usado frecuentemente por algunos grupos amerindios.

10 Especie de espada larga de madera.

Figura 3.
Albert Eckhout. *Hombre Tapuia*. Óleo sobre tela, 272 x 161 cm, Ethnographic Collection, The National Museum of Denmark, Copenhagen. 1641.

> adoran al demonio, com quien tienen gran afinidad, al cual buscan e interrogan sobre todo lo que pasa [...].[11]

Gaspar Barléu también se refiere a los *tapuias* de la siguiente manera:

> Es célebre en el Brasil holandés el nombre de los tapuias, por causa de su ódio a los portugueses, de las guerras con sus vecinos y de los auxílios que en más de una vez nos han prestado a nosotros. Habitan el sertón brasilero, bastante lejos del litoral [...] Vagan a

[11] Wagener, op. cit., p. 168.

> la manera de nómadas y no se detienen siempre en asentamientos o territórios fijos, más, cambian de morada, conforme la época del año y la facilidad de la alimentación. Tienen complexión bastante robusta la mayoría de ellos [...].[12]

Si se compara el paisaje de fondo en donde se encuentra el tapuia con el de los tupis, el primero perdió cualquier vestigio de colonización, es agreste y salvaje como el guerrero indígena que retrata. Los animales que aparecen acompañando al tapuia son peligrosos: una araña cangrejera, una taturana (insecto venenoso similar a un ciempiés), y una *jibóia* (anaconda) herida, con la cabeza ensangrentada, muerta con seguridad por el tacape del guerrero.

Las plantas que acompañan el "retrato" son, en su mayoría, silvestres y típicas del Sertón de Brasil. En los planos de fondo, aparecen grupos de indios formando círculos, similares a otra pintura hecha por Eckhout, la *Danza de los tapuias.*

La tela de la *Mujer Tapuia* (figura 4) presenta una india desnuda, cubierta por un puñado de hojas, sosteniendo, con ayuda de una faja en su cabeza, un cesto hecho de fibras vegetales. En el interior del mismo aparece un recipiente ovoide, hecho con el fruto del totumo, y una pierna humana amputada, perteneciente a un individuo adulto. Bajo el brazo izquierdo, lleva algunos ramos de hojas, y cerca de la muñeca se puede apreciar una pulsera de semillas. De la misma forma que el hombre tapuia, calza sandalias hechas de fibras vegetales. En la mano derecha, la indígena sostiene una mano humana cortada. La tapuia está acompañada por un perro doméstico, introducido por los portugueses. Sobre la *Molher Tapuÿa,* Zacharias Wagener escribe:

> Las mujeres tapuias son gordas, rollizas y de cabellos cortos; como los hombres, andan completamente desnudas, siendo más púdicas y recatadas al considerar el bello delantal verde rechazado por Eva y por ellas nuevamente utilizado, con el cual se cubren de una manera especial de frente y por detrás, estimando más esas cintas de verdura por el ornamento y por el sentirse bien [con ellas] de que por el

[12] Gaspar Barléu, *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*, Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo:Universidade de São Paulo, 1974, p. 260.

Figura 4.
Albert Eckhout. *Mujer Tapuia*. Óleo sobre tela, 272 x 165 cm, Ethnographic Collection, The National Museum of Denmark, Copenhagen. 1641.

> recelo de que los ciegos puedan ser estimulados a desagradables aborrecimientos [...].[13]

El paisaje, de la misma manera que el del hombre tapuia, hace referencia a lugares situados más allá de las fronteras controladas por los holandeses. Las plantas que acompañan a la *Mujer Tapuia* son todas nativas del Nuevo Mundo: *cañafistula, maracuyá, taboa y anhinga*. En los planos de fondo, emergen grupos de indios armados moviendo los brazos, una referencia clara a la guerra.[14]

13 Wagener, op. cit., 169.

14 Ronald Raminelli, "Habitus Canibal: Os Índios de Albert Eckhout", en Paulo Herkenhoff. ed., O Brasil

De acuerdo con Peter Mason, este tipo de imágenes hechas por Eckhout tendrían un referente en los conjuntos de la iconografía Bataviana, combinando primitivismo y exotismo en los cuadros sobre indios.

Las telas sobre tipos humanos complementan informaciones que el pintor quería transmitir. De la misma forma, al comparar las parejas de indios tupi y tapuia, se nota claramente el contraste entre ellos. Contraste inherente tanto a las figuras representadas como también al paisaje en que estos son colocados. En los fondos de la pareja tapuia, el paisaje es más primitivo, rústico y agreste, donde los personajes están acompañados por animales peligrosos. Por su parte, la pareja tupi está introducida en un paisaje doméstico, modificado y transformado por el hombre europeo: plantación ordenada y prosperidad agrícola.

Los paisajes y los tipos humanos representados deben ser pensados como un ambiente ecológico, es decir, como un todo. La historia natural incluía el estudio de los seres humanos como parte del ambiente natural, fauna, flora y nativos, reconociendo especies, hábitat y poblaciones.

Por lo tanto, si fueran representados gentíos "incivilizados" o "primitivos", el ambiente tendría que ser adecuado. Las pinturas de tipos humanos deberían permitir leer el nivel de desarrollo de la sociedad a través de sus artefactos culturales y el ambiente natural que los condicionaba.

La permanencia de las convenciones

Las pinturas de Eckhout establecen varias novedades que cambiaron los esquemas de representación hasta ese momento. El gusto por lo descriptivo ya formaba parte de la tradición artística de la Europa septentrional.[15] A primera vista, sus enormes telas se distancian del ideal de belleza clásico, ya que los cuerpos de sus indios dejan de ser escultóricos y elegantes.

El interés por la exactitud descriptiva llevó a los artistas del Renacimiento a la preocupación de dibujar y pintar del natural objetos, plantas, animales y personas

e os Holandeses 1630-1654, Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999, p. 113.

15 Sobre la pintura descriptiva, consultar el libro de Svetlana Alpers. A Arte de descrever. A arte holandesa no século xvii. São Paulo: EDUSP; 1999.

La mayoría de los manuales de arte aconsejaban esta práctica. Carducho, en sus *Diálogos de la pintura,* señala:

> Por eso yo dixera, que se ha de estudiar del natural, y no copiar; y asi el usar dél, será despues de aver raciocinado, especulando lo bueno y lo malo de su propia esencia, y de sus accidentes y hecho arte y ciencia dello, que solo le sirva de uma reminiscencia y despertador de lo olvidado; porque lo que se ha ido de la memoria, apela sobre el saber, y será acertado tenerle tal vez delante, no para copiar solo, sino para atender cuidadoso, y que sirva de avivar los espiritus de la fantasia, despertando y trayendo a la memoria las ideas dormidas, y amortiguadas, por la fragilidad de la potencia memorativa [...].[16]

La pura y simple descripción era considerada vulgar. Un fragmento del tratado de Bellori, del siglo XVII, es bastante revelador con relación a la condena hecha a las pinturas descriptivas:

> Ao contrário, a natureza é tão inferior à arte que os Artistas imitadores cegos dos corpos, desdenhosos da Idéia, foram reprovados: censurou-se Demetrius por ser demasiado natural, censurou-se Dionísio por ter pintado os homens à nossa semelhança, e por isso ele foi cognominado ανθρωπογραφ ος, ou seja, o pintor de homens. Páusias e Pirrêico foram condenados por terem imitado os mais vis e horríveis homens naturais, assim como em nossos dias reprova-se Caravaggio por ter sido demasiado natural e Bamboccio por ter reproduzido as mais horríveis criaturas [...].[17]

Los tipos físicos en las pinturas de Eckhout no están idealizados, lo que puede comprobarse al comparar los dibujos preliminares y las pinturas finales. Frecuentemente, el paso de un dibujo a una pintura o un grabado implica cambios y modificaciones,

[16] Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, Madrid: Turner, 1977; Diálogo Quarto, p. 195.

[17] Gio Pietro Bellori. A Idéa do pintor, do escultor e do arquiteto, obtida das belezas naturais e superior à natureza. Apêndice II. En: Erwin Panofsky. Idea: A Evolução do Conceito de Belo, São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 145-146.

FIGURA 5.

Niños indios representados a partir de los cánones clásicos del Renacimiento y del Barroco. Una visión del indio opuesta a la seguida por la pintura descriptiva de Eckhout.

Superior izquierda: Rubens, *Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juan Bautista*. Óleo. 1614-1615.

Superior derecha: François-Thomas Germain. *Especieiro*. Plata, 24,5 x 30,6 x 18,5 cm. Inventario nº 1841. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. 1757-1760.

Inferior: François-Thomas Germain, *Par de saleros*. Plata y plata dorada, 19,2 x 14,4 x 9,7 cm. Inventario nº 5376 y 5377. Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa. 1756-1761.

pero en este caso el fenotipo de los indios presente en los dibujos hechos del natural se preservan en las pinturas. Así, los óleos de Eckhout se mantienen fieles a los dibujos previos, sin cambiar poses, proporciones o fisionomías. Las pinturas de indios de Eckhout se alejan de la representación clásica a partir de cánones renacentistas, usados con frecuencia para la representación de indios hasta el siglo XVIII, caracterizados por ser representados con cuerpos atléticos, siguiendo los patrones clásicos, a los cuales se les adicionaban penachos de plumas (figura 5).

El hecho de que Albert Eckhout haya vivido y pintado sus grandes telas de tipos humanos en el Brasil[18] construyó el mito de que sus obras representaban una imagen fidedigna de lo que él estaba observando. Una imagen hecha *in loco* legitimaría sus pinturas como "registros" fieles del natural.

Eckhout es un caso especial en las representaciones iconográficas sobre indios, ya que rara vez, durante los siglos xv al xvii, los artistas habían visto a un indio real para representarlo pictóricamente.. En la mayoría de los casos, ni siquiera habían salido de la propia Europa, exceptuando a unos pocos como White, quien viajó a Virginia en la segunda mitad del siglo xvi, y Eckhout, a Brasil, a mediados del siglo xvii. En otros casos, el cronista que había estado en el Nuevo Mundo solo al volver a Europa, muchos años después, guiaría a un dibujante o grabador en la hechura de las estampas, como aconteció efectivamente con las ilustraciones de las obras de Staden, Thevet y Léry. En el caso de este último, la primera edición de su *Viaje a la Tierra del Brasil* sería publicada casi veinte años después de su regreso.

Muchos de los especialistas que estudian las telas de Eckhout caen en la trampa de ver sus pinturas no como obras de arte, sino como registros etnográficos auténticos.[19] Uno de ellos, Valladares, resume en el siguiente fragmento sobre el *hombre Tapuia* el mito construido alrededor de la pintura del holandés: "Não é por acaso que os mais rigorosos antropólogos consideram essa pintura como a primeira de caráter realista a mostrar o "homem americano" em sua verdade étnica e cultural. Todos os princípios da *section d'or* aqui estão atendidos, mas é acima destes que Eckhout chega até nossos dias, à nossa atualidade, através de sua composição e construção hiper-realista [...].[20]

Eckhout fue un caso particular, por haber realizado sus pinturas de una manera descriptiva, tomando cierta distancia con los cánones clásicos y anticipándose a los viajeros de los siglos xviii y xix, que tendrán como práctica natural dibujar o pintar con acuarela *in loco* tanto animales como naturales.

---

18 Barbara Berlowicz formula la hipótesis de que Eckhout no habría pintado los cuadros en el Brasil, sino hasta después de su retorno a Holanda. Barbara Berlowicz, Conservação das pinturas de Eckhout: Visão histórica e abordagem atual. En *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002*, Simpósio Internacional de especialistas. Recife, 13-14 de septiembre de 2002, p. 61-62.

19 Peter Mason es uno de los autores contrarios a las tesis que defienden las telas de Eckhout como registros etnográficos auténticos. Peter Mason, Infelicities. *Representation of the Exotic*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998, p. 49.

20 Valladares, op. cit., p. 109.

Al cuestionar quiénes son los que están retratados en las telas, es discutible la exactitud etno-histórica invocada en los cuadros de Eckhout. Es el caso del hombre y de la mujer "*Tapuia*", donde no existe una "etnia Tapuia"; es una expresión vaga, ya que nace como una denominación peyorativa, usada por los *tupis* hacia sus enemigos tradicionales. Sobre el modo de vida de los tapuias, el diálogo sexto de los *Diálogos de las grandezas del Brasil* de 1618 comenta: "Êstes tapuias vivem no sertão, e não têm aldeias nem casas ordenadas para viverem nelas, nem menos plantam mantenimentos para sua sustentação; porque todos vivem pelos campos... e assim da caça, que tomam em grande abundância pela frecha, se sustentan [...].[21]

Los *tapuias* pintados por Eckhout fueron identificados como los *tarairiu*. Sobre ellos, Inge Schjekkerup comenta: "[...] O povo Tarairiu era considerado a tribo mais feroz em comparação com os Tupinambás, pois não queriam se integrar à forma de vida européia. Durante a época colonial holandesa, vários Tarairius foram levados para a Holanda para obter informações militares úteis, como por exemplo, onde as várias comunidades no interior de índios Tupis e de outros Tapuias estavam localizadas [...].[22]

La imagen fidedigna de los indios en las telas de Eckhout es relativa, todavía permanecen convenciones y fórmulas del siglo XVI para la realización de las imágenes. En sus óleos, el holandés muestra las diferenciaciones entre funciones sociales; en la tela de la *Mujer Tupi* destaca, por ejemplo, la maternidad de la india, mientras que en las telas del *Hombre Tupi* y del *Hombre Tapuia* prioriza la función del indio como guerrero.

Acertadamente, Raminelli[23] demuestra en las pinturas de Eckhout la permanencia de una lógica para componer, derivada de un género de grabados típico del siglo XVI: los libros de hábitos. Por cierto, estas convenciones serían establecidas desde muy temprano con las primeras imágenes sobre el Nuevo Mundo. En los xilograbados que ilustraron las cartas de Vespucio de 1505, de Johan Fronshauer, y las estampas anónimas de Estrasburgo, de 1509, ya aparecían tres elementos apropiados por Eckhout en sus grandes telas: los miembros cercenados como alusión al canibalismo, como ocurre en la pintura de la *Mujer Tapuia:* la maternidad, representada por una mujer con el hijo en el regazo, como en la *Mujer Tupi y en la*

---

[21] Ambrósio Fernandes Brandão, *Diálogos das grandezas do Brasil*, Salvador: Livraria Progresso, 1956, p. 346.

[22] Inge Schjellerup, "Quem eram eles? Povos nativos nas pinturas: Tupinambás e Tarairius", en *Albert Eckhout 1644-2002*, Copenhagen: Nationalmuseet, 2002, p. 141.

[23] Raminelli, op. cit., p. 104-105.

Mujer Negra, y finalmente, los hombres armados con arcos y flechas, como en el *Hombre Tupi* y el *Hombre Tapuia.*

Llama la atención el hecho de que la *mujer tapuia* lleve restos de cuerpos mutilados, aludiendo a la práctica caníbal, cuando en realidad los tapuia practicaban el canibalismo de los entes queridos reduciendo su cuerpo a polvo y mezclándolo con harina, al contrario de los tupis, famosos por practicar el canibalismo por venganza, asando y devorando los miembros de sus enemigos. Esta diferencia etnográfica fue ignorada por Eckhout, quién además transladó estas prácticas a los tapuias. Sobre el canibalismo entre los tapuias, Barléu señala:

> Los cadáveres de los magnates son devorados por los magnates, es decir, la cabeza, las manos y los pies. Guardan cuidadosamente los huesos hasta la celebración del siguiente festín solemne. Entonces los tragan reducidos a polvo y disueltos en agua. Lo mismo se hace con los cabellos del difunto que los parientes beben, y no vuelven a sus danzas y cantos sino después de consumir todos los restos del cadáver [...].[24]

La descripción de Wagener es todavía más detallista y próxima a la tela de la *Mujer Tapuia:*

> [...] cuando muere alguien entre ellos, sea hombre o mujer, no sepultan el cadáver, más lo cortan y lo dividen en muchos pedacitos, parte de los cuales devoran crudos y parte asados, justificando que su amigo queda más bien guardado dentro de sus cuerpos, que en el seno de la tierra negra. Los huesos restantes son ablandados al fuego y en seguida reducidos a polvo, mezclados con otros alimentos y de esta forma ingeridos[...] Lo que, todavía, es de verdad horripilante y para muchos oídos abominable es que, al nacer un hijo muerto, la madre, por parte, lo despedaza y, tanto como le es posible, la come, bajo el pretexto de que era su hijo, salido de su vientre, y que por lo

---

24 Barléu, op. cit., p. 267.

> tanto, en ningún lugar quedaría mas bien guardado que volviendo al mismo [...].[25]

Otras convenciones de la "etnografía" del siglo XVI están presentes en los contrastes entre las parejas de los indios del Brasil. Cuando se comparan los rostros entre el indio tupi y el tapuia, se percibe que es en las facciones donde más se evidencian los cambios opuestos a los ideales renacentistas y los mayores aportes de la pintura descriptiva de Eckhout.[26] Sin mucha dificultad, se establecen las fuertes diferencias entre la imagen del tupi, que aparece con un rostro sereno, calmado, con cicatrices de un pasado salvaje, contrastando con el rostro perforado por dos astas y una piedra verde del tapuia, que le dan un carácter más agresivo, feroz y salvaje, infundiendo miedo en sus enemigos y aliados. El hecho que las astas salieran amenazadoramente rectas del rostro, las asimila a los espinos de plantas o insectos con sistemas de defensa desarrollados, como los escarabajos, por ejemplo. Sobre la complexión y la fisionomía del tapuia, Barléu anota: "[...] son amenazadores en el semblante, feroces en la mirada y de cabellos negros. En la velocidad de la carrera difícilmente pierden ante las fieras. Son todos antropófagos y aterrorizan a los otros bárbaros y a los portugueses por su fama de crueldad... Pelean con arcos y flechas, dardos de piedra y espadas y mazos de madera [...].[27]

Sobre las acciones y las armas de los tapuias, Wagener destaca:

> [...] contra el enemigo en fuga no usan más los agudos dardos, se valen de pesados espadones de madera negra; corren con velocidad increíble, saltan enteramente desnudos por entre las espinas y zarzas, lanzando horrendos bramidos y persiguen a los opositores en tal alboroto, derrumbándolos entre cantares y danzas, corriendo nuevamente, como fue mencionado, con grandes berridos para el medio de los suyos, invocando *incontinenti* al demonio a quien, sin demora, todo anuncian con relación a la batalla sostenida [...].[28]

---

[25] Wagener, op. cit., p. 169.

[26] Raminelli, op. cit., p. 110.

[27] Barléu, op. cit., p. 260-261.

[28] Wagener, op. cit., p. 168.

Figura 6.
Andre Thevet. *La Cosmographie Universelle.* Xilograbados. Bibliothèque Nationale, París. 1575. **Izquierda:** jefe aliado, "retrato del rey Quoniambec". **Derecha:** Enemigo hostil, "retrato de un rey de los caníbales".

Eckhout estaba interesado en trasmitir al observador de las telas la sensación de ferocidad del temible aliado de los holandeses en el Brasil,[29] a partir de la mutilación y perforación en el rostro, desagradable y chocante a los ojos europeos. Nada muy diferente de las anteriores imágenes de la *Cosmographie Universelle,* de 1575, de André Thevet, al retratar dos jefes: uno aliado, de rostro sereno, y otro hostil, con el rostro perforado con astas, emergiendo amenazadoramente, y empuñando armas en su mano izquierda, de la misma forma que posteriormente lo haría Ekchout con el tapuia y el tupi (figura 6).

Arte, civilización y tipos humanos

El pintor holandés trabaja en sus telas con categorías de civilizado, relativamente civilizado y completamente incivilizado.[30] Esas categorías fueron establecidas por los europeos, y respondían a la relación sostenida por ellos con los diversos pueblos del mundo, más que a las propias características lingüísticas, étnicas o culturales de estos pueblos.

Así, los grupos más dóciles y amigables con el europeo serían más civilizados que aquellos que ofrecieron una resistencia más fuerte a la colonización, conside-

[29] Barléu, op. cit., p. 76 y 189.

[30] Mason, op. cit., p. 52.

rados no civilizados, salvajes y primitivos. Esta tipología, obviamente, parte del punto de vista del europeo, al situarse en la cima de la civilización, y, por lo tanto, los otros pueblos estarían en diferentes niveles de inferioridad. De esta manera, las obras de Eckhout estarían mostrando diferentes grados de civilidad entre negros, mulatos, mestizos e indios. En esa perspectiva, tienen sentido las diferencias de hábitat entre el tupi y el tapuia, en donde el primero aparece en el ambiente cultivado y domesticado de una hacienda, mientras el tapuia aparece en un paisaje silvestre, agreste y salvaje, acompañado por animales venenosos y peligrosos.

Los tupis son presentados como prometedores a la civilización, porque están integrados a las actividades coloniales, forman parte del sistema colonial, a diferencia de los tapuias, que son mostrados como reluctantes a la civilización, es decir, "un mal necesario" para los holandeses, por ser valiosos aliados en la guerra contra los ibéricos. En estos grados de civilización establecidos por las telas de Eckhout los indios tapuias ocupan el nivel más bajo, considerados como primitivos y salvajes.

Estos grados de civilización son presentados a partir de la indumentaria: mientras menos ropas más primitivo. Puede percibirse que tanto el hombre como la mujer tapuia están desnudos. Ya en el caso de la pareja tupi, la mujer aparece solo con una falda y el hombre, con un pantalón corto; el resto del cuerpo permanece semidesnudo. Cuando se compara al *hombre mulato* y a la *mujer mameluca*, se puede percibir que estos se encuentran completamente vestidos, usando ropas y artefactos sofisticados más próximos a los de los europeos.

Las pinturas introducen otras gradaciones entre las dos parejas de indios. Los tapuias son más salvajes que los tupis, aunque los tupis sean menos civilizados que los mulatos. Los criterios para medir los grados de civilización dependen de la distancia con relación al "ojo europeo" que los ve.[31]

Mostrar el estado de civilización por medio del contraste, es decir, desde la desnudez hasta el uso de ropas sofisticadas, también era un recurso frecuentemente utilizado antes de Eckhout, como sucede con los grabados de Leonard Gaulthier, donde se "retrató" a seis indios llevados a Francia por Claude D'Abbeville, a comienzos del siglo XVII[32] (figura 7). Estos seis grabados pertenecen a la *Histoire de la Mission des Pères Capucins en l'Isle de Maragnan et Terres Circonvoisines*.

---

[31] Mason, op. cit., p. 60.

[32] Sobre los seis indios llevados a Francia, ver: D'Abbeville, *História da Missão dos padres Capuchinos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*, cap. lvii. Da morte em França de três índios Tupinambás; cap. lviii. Dos

Figura 7.

Detalles de indios llevados para Francia. Leonard Gaulthier, *François Carypyra*. Claude D'Abbeville, *Histoire de la Mission des Peres Capucins en l'Isle de Maragnan et Terres Circonvoisines.* Xilograbados, 14,5 x 8,5 cm. Paris: François Hubi. 1614.

Los tres indios superiores aparecen con el cuerpo tatuado, con los genitales cubiertos, y armados de arcos, flechas y *tacape,* en estado salvaje; entre tanto, los tres inferiores aparecen con ropas a la usanza europea, y con expresiones y ademanes más gentiles. Los tres indios altivos y semidesnudos habrían muerto luego, al llegar a Francia, mientras que los otros tres fueron convertidos al cristianismo, convivieron con los padres, y fueron casados con mujeres europeas; en otras palabras, fueron "domesticados". Para marcar ese contraste, Gaulthier recurre a la representación de algunos indios desnudos y otros vestidos. La noción de etnografía del siglo XVI estaba basada en la indumentaria que los individuos usaban.

Un caso similar sucede con la *Mujer Tapuia* de Eckhout, que hallándose desnuda, cubre sus genitales con un ramo de hojas. Gaspar Barléu, en su *História,* registra la desnudez y el uso de hojas por parte de las indias: "Andan desnudos e inmundos, y logran aquel desarrollo de los cuerpos y de los miembros que los holandeses admiran. Las mujeres, por un sentimiento de pudor, cubren las partes con un cinturón de hojas, conservando descubierto el resto del cuerpo. Cada día se ponen este cinturón nuevo y fresco [...].[33]

Curiosamente, un fragmento del tratado de Alberti es bastante oportuno para ayudar a entender la sobreposición de las fórmulas esquemáticas aprendidas en detrimento de una imagen fiel del natural, es decir las limitaciones descriptivas de la pintura de Eckhout: "E se a situação o permitir, alguns estarão nus, alguns em parte nus, em parte vestidos, mantendo-se sempre o pudor e o recato. As partes do corpo feias à vista, e igualmente as outras que oferecem pouco atrativo, devem estar cobertas com panos, folhas ou com as mãos [...]".[34]

El holandés mantiene el pudor en la mujer tapuia al cubrir sus genitales con hojas. Lo más interesante de este detalle en la pintura es la forma del ramo de hojas, similar a las representadas de la iconografía sobre Adán y Eva durante los siglos XV y XVI (figura 8).

El caso de Zacharias Wagener[35] es bastante revelador para entender la importancia reducida que se le daba a la práctica de copiar directamente del natural.

três índios tupinambá que ainda vive; cap. lix. Do batismo dos três índios; cap. lx. De como, após o batismo, foram êsses três índios conduzidos em procissão e da confirmação que lhes foi dada, cap. lxi. Como Deus visitou os três índios depois de batizados, p. 267- 284.

33 Barléu, op. cit., p. 268.

34 Leon Battista Alberti. *Da pintura*, Campinas: Unicamp; 1989, Livro segundo, cap. 40, p. 113.

35 Sobre Zacharias Wagener, consultar el capítulo de Dante Martins Teixeira: O "Thierbuch" de Zacharias

Figura 8.

Izquierda: anónimo. *Adán y Eva expulsados del Paraíso*. Miniatura iluminada. Siglo xv. **Derecha:** pareja de indios del Brasil. *La Lettera*. Edición de Magdeburg. Xilograbado. 1506.

Wagener, un alemán de Dresden, contemporáneo de Eckhout, estuvo en el Brasil recogiendo información (1634-1641), y, para ilustrar su obra, optó por copiar las imágenes de las telas de Eckhout, a fin de preparar su propio tratado de viaje (figuras 9-10), no prefiriendo hacerlo directamente del natural.

Si él estuvo casi diez años en el Brasil, ¿por qué no aprovechó para hacer sus propios registros en lugar de copiarlos? Simplemente porque él no lo consideraba importante para legitimar su obra. En verdad, era más práctico copiar algo ya listo. El contacto con el mundo natural es relativo. Registrar del natural exige mayores dificultades para el artista que copiar una imagen ya existente. Copiar de otras imágenes era una práctica común, más difundida entre los viajeros hasta el siglo xviii, que hacerlo a partir de lo observado, es decir del natural.

Wagener de Dresden (1614-1668) y e os óleos de Albert Eckhout. En: *Eckhout volta ao Brasil. 1644-2002*. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002, p. 167-185.

Figura 9.

Zacharias Wagener, superior: *Hombre Brasiliano.* Inferior: *Mujer Brasiliana.* "O Thierbuch". Kupferstich--Kabinett, Dresden. 1634-1641.

Figura 10.

Zacharias Wagener. Superior: *Hombre Tapuia.* Inferior: *Mujer Tapuia.* O *Thierbuch.* Kupferstich-Kabinett, Dresden. 1634-1641.

Figura 11.
Albert Eckhout, *Danza de los Tapuias*. Óleo sobre tela, 172 x 295 cm. Ethnographic Collection. The National Museum of Denmark, Copenhagen. Siglo XVII.

Innegablemente, Eckhout quebró los cánones matemáticos de belleza renacentista, tanto en los cuerpos como en los rostros de los amerindios que representa en sus óleos, mostrando cuerpos y rostros imperfectos, feos, hechos sin la belleza clásica a la que los europeos estaban acostumbrados.

Del conjunto de las obras realizadas por Eckhout, la que más chocó fue la *Danza de los Tapuias*,[16] una pintura donde se representan de cuerpo entero varios indios danzando, observados por dos mujeres indias (figura 11). Las grandes dimensiones de la obra no eran comunes para este tipo de temática. La danza era reprobada por el calvinismo, y el rompimiento de los patrones renacentistas hacía que la pintura no fuese aceptada por el público. Peter Mason escribe sobre la connotación negativa de esta tela:

> There was much in this painting for European observers to disapprove of dancing. Was frowned upon by Calvinists and others in

[16] Conferir el interesante análisis de Ernt van den Boogaart a *Dança dos Tapuias* de Eckhout: A humanidade de aliados infernais en Eckhout volta ao Brasil. 1644-2002. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002, p. 33-39.

> the Netherlands in the seventeenth century, despite the precedents provided by the Greeks and the Biblical examples of Miriam and David. The nudity of the two women on the edge of the painting carried a similar negative connotation, recalling the nudity of the familiar representations of witches by artists like Hans Baldung Grier and Dürer [...][57]

Con toda seguridad, estas grandes telas chocaron al público, pues rompieron algunos de los esquemas de belleza convencionales, tal como Raminelli señala: "Caso o artista retratasse sob as normas do belo, sua figura despertaria menos atenção [...]".[58]

Si estas pinturas no hubiesen causado impacto, no habrían llamado la atención de otros artistas. Las imágenes de Eckhout quebraron convenciones y fórmulas esquemáticas, sustituyéndolas por otras nuevas, siendo copiadas, transformadas y adaptadas por otros artistas que posteriormente vendrían a retratar tupis y tapuias.

Tanto los tupis y los tapuias de Eckhout como las imágenes anteriores de los indios tupinambá de Theodoro de Bry y de otros artistas no solo representan imágenes de la alteridad, son también alegorías para que el propio europeo reflexione y medite sobre su propia sociedad.

Eckhout inaugura una época en que una imagen más descriptiva y naturalista se va a imponer en los registros de los viajeros. Entretanto, no es posible separar lo que se "ve" (lo observado) de lo que se "sabe" (la experiencia). La pintura holandesa de Eckhout es prueba de esto; aunque el artista posea técnicas sofisticadas, como el uso de la perspectiva, el dominio de los colores, y la habilidad en los detalles, herramientas para representar el mundo natural, es evidente que reductos de las convenciones hacían que los artistas aplicaran fórmulas aprendidas, en lugar de apoyarse completamente en lo natural.

---

57 Mason, op. cit., p. 60.

58 Raminelli, op. cit, p. 110.

Representar indios en el siglo XVII

El declínio del ideal renacentista en las imágenes de los indígenas dará espacio a una imagen más descritiva y menos idealizada, como la que realizarán los holandeses. Estas pinturas modificarán los esquemas de representación, anticipando lo que serán los registros de los viajeros y los retratos etnográficos del siglo XVIII.

El contacto con el mundo natural entre los siglos XVI-XVII era ténue, es decir, copiar del natural, como actualmente lo entendemos, no era común en esa época. Autores como Smith[39] y Mason[40] discuten que la etnografía en las obras de viajeros y artistas era limitada, porque, apesar de registrar detalles precisos de artefactos y adornos que le daban autenticidad a sus obras ante el espectador, demostraban no conocer su uso y funcionalidad al interior de una determinada comunidad aborígen y, en otros casos, mezclaban artefactos de *naciones* y culturas diferentes. Esta aparente etnografía sería insípida, pues los artistas no tenían contacto e información con el indígena representado, ya que tampoco era de su interés.

Entonces, para pintar, dibujar o grabar un indígena, el pintor no necesitaba conocer, haber tenido contacto, o poseer información confiable al respecto. Más bien, sí tendría que dominar las convenciones del arte que le permitirían la aceptación de sus obras por parte del público que las iba consumir. Pero serán estas mismas convenciones las que funcionarán como filtro. De este modo, la pintura o el grabado sobre indígenas terminará distante del indígena de "carne y hueso".

Es importante plantear ciertos cuidados: primero, el hecho de que estos artistas nunca hayan visto a un indígena o ignoren sus particularidades no invalida ni le resta validez a estas pinturas, dibujos y grabados. Segundo, se debe tener presente que dibujar o pintar del natural no puede ser entendido como hoy lo sería. Tampoco pensar que los artistas que vieron personalmente y registraron indígenas lo hicieron de forma más objetiva que aquellos que las copiaron de imágenes ya realizadas. El hecho de que un artista presencie un episodio no quiere decir que podamos confiar en lo representado como una realidad objetiva, en términos de: "así fue como ellos vieron", más esto no implica que así fuera.

---

39 Bernard Smith, *European Vision and the South Pacific*. 2nd.ed. New Haven and London: Yale University Press, 1988, y Bernard Smith, *Imagining the Pacific: In the Wake of the Cook Voyages*. Yale University Press: New Haven and London, 1992.

40 Mason, op. cit. p. 60.

Normalmente, se acostumbra pensar que un registro etnográfico debe ser lo más detallado, preciso y objetivo posible, evitando distorsiones o "falsas" informaciones. En los siglos XVI y XVII, esta idea de una imagen descriptiva era considerada vulgar tanto por los artistas como por los tratados y manuales de arte. Exigir una etnografía en las condiciones contemporáneas acabaría siendo anacrónico.

Con los artistas y las obras pictóricas esto aún es más evidente. Muchos de los pintores y dibujantes que vinieron al Nuevo Mundo terminaron haciendo sus imágenes muchos años después o encomendaban a otros artistas la realización de las mismas. La validez de estas imágenes hechas años después del regreso a Europa ya lleva a dudar de la veracidad y la autenticidad de lo que se está representado. Se pueden recordar dos casos: las imágenes en las obras del francés Léry y del sajón Wagener. El primero estuvo en Brasil entre 1556-1558, y tardaría veinte años para publicar su obra (1578); muchos de los xilograbados que acompañaban la *Histoire d'une Voyage Fait en la Terre du Bresil* fueron copiados de las estampas de la obra de Thevet. El caso del alemán Wagener es bastante similar, pues a pesar de haber pasado varios años en Brasil (1634-1641), no tuvo impedimentos para copiar, en su *Thierbuch*, las parejas de hombres y mujeres indígenas, mulatos y negros de las pinturas de Eckhout.

La pintura no es un registro fiel de la realidad; la aproximación del mundo visible es un proceso de aprender a mirar, a seleccionar y a encuadrar, en la medida que los esquemas sean más elaborados y sofisticados. Para describir el mundo visible en imágenes, fue necesario un sistema de *schematas* bien desarrollado.

Es importante aclarar que copiar del natural ya era una costumbre difundida entre los artistas del Renacimiento, e incluso recomendada en los manuales y tratados de arte, mas este estudio del natural debería pasar por una selección, orientada por la sensibilidad del artista para superar las imperfecciones de la naturaleza. El Renacimiento estimuló a pintar lo que se veía, creando las "herramientas" para que el artista pudiera representar el mundo natural, tales como la perspectiva, basada en la matemática o la teoría del color. Sin embargo, las imágenes nos revelan que las convenciones aún se imponían a esa tentativa de observación del natural. Los artistas, aunque cada vez más sofisticarían sus imágenes, como en el caso del holandés Eckhout, terminarían por aplicar fórmulas aprendidas en detrimento de atenerse al natural. Con las imágenes de los amerindios, esto se hace evidente.

El artista encuentra en las convenciones del arte y de la tradición las herramientas para establecer coordenadas familiares, por medio de los esquemas. Sin

ellos, no podría pintar, dibujar o grabar; sin códigos ganados con su experiencia, no podría representar lo que está delante de sus ojos, la otredad. Sucumbiría a las formas y a los colores.

Epílogo

A los artistas de los siglos XV-XVI se les encomendó la difícil tarea de representar por primera vez habitantes de tierras distantes que nunca vieron, pero que pudieron representar, apoyados en el bagaje de su experiencia, en la tradición pictórica y en las narraciones de los relatos que debían ilustrar. Esos puntos de partida iniciales para representar al "Otro" se encontraban al interior de la propia cultura Europea: lo esperado, las expectativas; es decir, lo maravilloso medieval, los insularios, los viajes medievales a Occidente, San Brendan, las Hespérides y a Oriente; Polo, Séverac o Mandeville, la mitología greco-romana, la Edad Dorada de Ovidio; los escritos clásicos como la *Historia Natural* de Plínio y la *Geografía* de Ptolomeu, la teratología clásica y medieval, los cinocéfalos, cíclopes, los aterradores *inclusi*, los salvajes de los bosques, Adán y Eva, la tradición bíblica, los textos apócrifos, *La leyenda áurea*, *El libro de Alejandro*, las hagiografías, los sermones, los escritos de los santos cristianos, los tratados y crónicas como *Majora*, la cartografía, las imágenes judiciales y las de los mártires del románico, los manuscritos iluminados, los salterios, los poemas y las fábulas ilustradas, como las de Sebatian Brant y la antropofagia medieval, es decir, lo familiar, lo conocido por el artista. Serán entonces estas las primeras coordenadas para interpretar y asimilar una realidad antes desconocida, la de las tierras incógnitas más allá de la Mar Océano, y generar nuevas imágenes, nuevos temas y nuevos relatos sobre el Nuevo Mundo y sus habitantes, para su posterior conquista.

Estos artistas creadores de la iconografía del indio son también impresores, editores, libreros y comerciantes, y principalmente coleccionadores de estampas, de grabados en madera y metal, además de testigos atentos de las nuevas obras

ilustradas que salían al mercado. Estos artesanos no solo coleccionan, más también aprovechan, reciclan, seleccionan y adaptan imágenes que durante siglos continuaran circulando, perdiendo sus referentes y fines originales. En realidad, tales imágenes fueron ganando nuevos referentes y significados, que a su vez ganaron nuevos sentidos al entrar en contacto con diferentes grupos sociales. Esta situación será cada vez más común durante los siglos xvi y xvii, con el desarrollo de la imprenta y con las técnicas cada vez más sofisticadas de los grabados.

Pero también durante los siglos xvi y xvii ocurrirá el desgaste de las expectativas con la conquista y la colonización, que llevarán al europeo a cuestionar el imaginario como explicación de la realidad y le darán gradualmente paso a lo experimentado, desmitificando lo maravilloso y dando espacio a lo exótico en las representaciones visuales del Nuevo Mundo y sus habitantes. Así, los cambios en la iconografía pueden ser explicados en parte por el proceso de desmitificación, que conducirá a la producción de imágenes más pragmáticas, tales como las costumbres, los ritos y las ceremonias de los aborígenes. Pero esta representación de lo exótico estará permeada por las convenciones en las formas de representar a los indios heredadas de los siglos xv-xvi. La imagen de caníbal, como una proyección europea sobre los nuevos horizontes geográficos, establece una conexión entre lo exótico y lo cotidiano, entre el Occidente Europeo y el Nuevo Mundo salvaje.

En el presente libro, fue abordado el estudio de genealogía de la imagen como un recurso para rastrear diálogos entre las diferentes fuentes y tradiciones textuales y visuales, que fueron las coordenadas familiares, los puntos de partida y las fuentes de los grabados y pinturas de los siglos xv-xvii. Los sentidos que poseen las imágenes no son perennes, constantes ni universales, pues estas son construidas, interpretadas, significadas, mantenidas o alteradas en el tiempo en cada uso social. Su sentido también es transformado por la apropiación de los individuos o grupos. Así, para el productor de la imagen como para el mecenas que la encomienda, el sentido puede ser uno. Pero cuando la imagen circula entre diferentes grupos sociales, su naturaleza polisémica permite que gane nuevos significados, significantes, interpretaciones y usos. Es de este modo que deben ser pensadas las imágenes sobre los habitantes del Nuevo Mundo, hechas por diferentes artistas y grabadores, que acompañaban la cartografía y los relatos de viaje impresos en la primera mitad del siglo xvi, y consumidos por las élites cultas en las ciudades italianas, francesas, ibéricas o del Sacro Imperio, como también por grupos más amplios de la sociedad, por medio de la circulación de estampas y hojas sueltas.

Fuentes

Americae Pars VII. Verissima et iucundissima descriptio praecipuarum quarundam Indice regionum et insularum, quae quidem nullis ante haec tempora visae cognitae que, iam primum ab Ulrico Fabro Straubingensi, multo cum periculo inuentae [et] ab eodem summa diligentia consignatae suerunt, ex germanico in latinum sumonem conversa / autore M. Gotardo Artus Dantiscano. Francofurti ad Moenum: Venales Reperiutur in officina Theodori de Bry,1599.

Das VII. Theil America. Warhafftige unnd liebriche Beschreibung etlicher furnemmen indianischen Landschafften und Insulen die ... erstlich in der Schiffart Ulrici Schmids ... ekiindigt, und von fhm selber ... beschrieben ... An tag gebracht durch Dieterich von Bry. Frankfurt, 1597.

Dürer, Albrecht. *Alberti Dureri Clarissimi Pictoris et Geometrae de Symmetria partium humanorum corporum: Libri quatuor e Germanica lingua, in Latinam versi.* Paris: In officina Caroli Perier, 1557.

Lery, Jean de. *Historie d'un voyage fait en la terre du Bresil, autrement dit Amerique...* / La Rochelle: Antoine Chuppin, 1578.

_______. *Histoire d'un voyage faict en la Terre du Bresil: autrement dite Amerique.../ par Jean de Lery ...* Genève: Antoine Chuppin, 1580.

_______. *Historia navigationis in brasiliam, quae et america dicitur: qua describitur auctoris navigatio quaeque in mari vidit memoriae prodenda: villagagnonis in america gesta: brasiliensium victus & mares, a nostris admodum alieni, cum eorum linguae dialogo animalia etiam, arbores, atque herbae, reliquaque singularia, & nobis penitus incognita / auctore i. lerius.* Genevae: Excudebat Eustathius. Vignon, 1586.

Nova alphati effietio historiis ad singulas literas correspondentibus, et toreumate Bryanaeo artificiose in aes incisis illustrata versibus insiper latinis et rithmis germanicis non omnino inconditis: Neiw Kunstliches alphabet, gezirt mit schonen figurn, deren iede sich ausf seinen Buchstaben accomodirt, artlich in kupsfergestochen, duch die Brye, Auch mit lateineschen versen und teutschen Reimen lustig beschrieben. – Francofurti ad Moenum, 1595.

Staden, Hans. *Warhafftig Historia vnd beschreibung einer Landtschafft der Wilden Nacketen Grimmigen Menschenfresser Leuthen in der Newen welt America gelegen vor vnd nach Christi geburt im Land zu Hessen vnlckast biss auff dise ij, nechst vergangenejar*. Gedrucft zu Franckfurdt, 1557.

_______. *Warachtige historie ende beschrivinge eens lants in America ghelegen, vviens invvoonders vvilt, naeckt, feer godloos ende vvreede menschen eters sijn / Beschereuen door Hans Staden van Homborchwt lant van Hessen, diewelcke selver in perfoome het landt Americo besocht heest*. - Tantvverpen (Antuerpia): Christoffel Plantijn, 1558.

Vander A. A. *La galerie agreable du monde, où l'on voit en un grand nombre de cartes tres-exactes et de belles tailles-douces, les principaux empires, roïaumes, republiques, provinces, villes, bourgs et forteresses...: les estampes aiant été dessinées sur les lieux, & gravées exactement par... Luyken, Mulder,Goerée, Baptist, Stopendaal, & par d'autres maîtres renomez, avec unecourte description qui précede chaque empire...* Vander Aa. ed. Leide, 1729. 66 vol.

Vespucci, Amerigo. *Quattuor Americi Vesputij Navigationes Philesius Vogesigena*. Joannes Gruninger, ed. Strasbourg, 1509.

Waldseemüller, Martin. *Cosmographiae introductio cum qvibvsdam geometriae ac astronomiae principiis ad ean rem necessariis, Insuper quatuor Americi Vespucii nauigationes. Vniuersalis Chosmographiae descriptiotam... eis etiam insertis que Ptolomeo ignota a nuperis reperta sunt*. Saint Die: Imprenta Gautier Lud, 1507.

Publicaciones

Abril Cultural. *Dürer*. São Paulo: Abril Cultural; 1978.

Albert Eckhout volta ao Brasil. 1644-2002. Simpósio Internacional de Especialistas. Recife. 2002.

Alexander, Michael, ed. *Discovering the New World. Based on the works of Theodore de Bry*. London: Harper & Row, s. f.

Anderson, Janice. *La vida y obras de Rubens*. Madrid: Sello Editorial; 1998.

Augé, Jean-Louis, dir. *Image du Nouveau Monde en France*. Paris: Éditions de la Martinière; 1995.

Bailey, Martin. *Dürer*. London: Phaidon Press; 1995.

Bango Torviso, Isidro y Marias, Fernando. Bosch. *Realidad, símbolo y fantasía*. Madrid: Silex; 1982.

Bartra, Roger. *El salvaje en el espejo*. México D. F.: Era, Coordinación de difusión cultural Universidad Nacional Autónoma de México; 1992.

Baumann, Thereza. *Thesaurus de Viagens. Theodoro de Bry: identidade e alteridade na iconografia do século xvi*. 2.º vol. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense. Facultad de Historia; 2001.

Los Beatos. Madrid: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional; 1986.

Belluzzo, Ana Maria de Morais. *O Brasil dos Viajantes*. 3ª ed. Río de Janeiro: Objetiva, Metalivros; 2000.

Beuningen, Charles van. *The Complete Drawings of Hieronymus Bosch*. London-New York: St. Martin's Press; 1973.

Berger, John. *Alberto Durero. Acuarelas y dibujos*. Köln: Taschen; 2003.

Berlowicz, Barbara, *et al. Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002*. Copenhagen: National Museum of Denmark; 2002.

Brasil Holandês. *O "Thierbuch" e a "Autobiografia" de Zacharias Wagener II*. Río de Janeiro: Index; 1997.

Delumeau, Jean. *Une Histoire du Paradis*. Paris: Fayard; 1992.

Drège, Jean-Pierre. *Marco Pólo e a Rota da Seda*. Rio de Janeiro: Objetiva; 2002.

Duby, Georges. *Ano 1000 ano 2000 na pista de nossos medos*. São Paulo: Unesp; 1998.

Duchet, Michèle, dir. *L'Amérique de Théodore de Bry. Une collection de voyages Protestante du XVIe siècle*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique; 1987.

Duè, Andrea y LABOA, Juan María. *Atlas Histórico del Cristianismo*. Madrid: San Pablo; 1998.

Dürer, Albrecht. *O Apogeu do Renascimento Alemão*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes; 1999.

Eckhout volta ao Brasil. 1644-2002. Copenhagen: Editorial; 2002.

Faria, Francisco Leite de. "O primeiro Livro em português impresso na França: As Horas de Nossa Senhora por Frei João Claro". V Centenário do Livro Impres-

so em Portugal 1487-1987. Colóquio sobre o Livro Antigo. Lisboa 23-25 de Maio; 1988.

Franco Jr., Hilário. *Cocanha. A história de um país imaginário*. São Paulo: Companhia Das Letras; 1998.

Gambini, Espelho índio. *A formação da alma brasileira*. São Paulo: Axis Mundi/ Terceiro Nome; 2000.

Gênios da Pintura, nº 12: Van Eyck. São Paulo: Abril Cultural; 1968.

Gênios da Pintura, nº 14: Fra Angelico. São Paulo: Abril Cultural; 1968.

Gênios da Pintura, nº 39: Hieronymus Bosch. São Paulo: Abril Cultural; 1968.

Gênios da Pintura, nº 42: Dürer. São Paulo: Abril Cultural; 1968.

Herkenhoff, Paulo. *O Brasil e os holandeses 1630-1654*. Rio de Janeiro: Sextante Artes; 1999.

Kappler, Claude. *Monstros, Demônios e Encantamentos no fim da Idade Média*. Rio de Janeiro: Martins Fontes; 1994.

LE Goff, Jacques e Schmitt, Jean Claude, coord. D*icionário Temático do Ocidente Medieval II*. São Paulo: EDUSC/Impresa Oficial do Estado; 2000.

Lehner, Ernst and Johana. *Picture Book of Devils, Demons and Witchcraft*. New York: Dover Publications; 1971.

Léry, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil*. Belo Horizonte: Universidade de São Paulo, Itatiaia; 1980.

Lestringant, Frank. O Canibal, *Grandeza e decadência*. Brasília: Universidade de Brasilia; 1997.

Link, Luther. *O Diabo. A máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia Das Letras; 1998.

O Livro da Arte, São Paulo: Ed. Martins Fontes; 1999.

Malaxecheverría, Ignacio. *Bestiario Medieval*. 2.ª ed. Madrid: Siruela; 2000.

Mannering, Douglas. A *Arte de Leonardo Da Vinci*. Rio de Janeiro: Editora Ao livro Técnico; 1994.

Montaigne, Michel de. *Ensaios*. Rio de Janeiro: Globo; 1961.

Milbrath, Susan. *Representations of Caribbean and Latin American Indians in Sixteenth-century European Art*. 1991.

Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra; 1990.

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza; 1998.

_______. *Significado nas Artes Visuais*. 3.ª ed. São Paulo: Perspectiva; 2002.

_______. *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza Forma; 1995.

Paulino, Francisco Faria, cord. *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descubrimentos Portugueses; 1992.

A Presença Holandesa no Brasil. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes; 2003.

Raminelli, Ronald. *Imagens da Colonização*. São Paulo: Jorge Zahar; 1996.

Sallmann, Jean-Michel. *As bruxas Noivas de Satã*. Rio de Janeiro: Objetiva; 2002.

Sánchez Cantón, F. J. "Nacimiento e Infancia de Cristo". Tomo I . *Los grandes temas del arte cristiano en España*. Madrid: BAC; 1948.

Staden, Hans. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Coleção Afrânio Peixoto, Da Academia Brasileira de Letras; 1988.

_______. *Viagem ao Brasil*. Versão do texto de Marburgo, de 1557. Publicações da Academia Brasileira. Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica; 1930.

_______. *Duas Viagens ao Brasil. Arrojadas aventuras no século XVI entre os antropófagos do Novo Mundo*. São Paulo: Publicações da Sociedade Hans Staden; 1942.

Strauss, Walter L., ed. *The Human Figure by Albrecht Dürer. The complete Dresden Sketchbook*. New York: Dover; 1972.

O Tesouro dos Mapas. *A cartografia na Formação do Brasil*. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos; 2002.

Le Théâtre du Nouveau Monde. *Les Grands Voyages de Théodore De Bry*. Paris: Gallimard; 1992.

Thevet, André. *As singularidades da França Antártica*. Belo Horizonte: Universidade de São Paulo, Itatiaia; 1978.

Valladares, Clarival do Prado. Albert Eckhout. *Pintor de Maurício de Nassau no Brasil 1637/1644*. Rio de Janeiro, Recife: Livroarte; 1981.

Varazze, Jacopo de. *Legenda Áurea. Vidas de Santos*. São Paulo: Companhia Das Letras; 2003.

Vespucio, Américo. *Novo Mundo. As cartas que batizaram a América*. São Paulo: Planeta; 2003.

Vorágine, Santiago de la. *La Leyenda Dorada*, vol. 2. Madrid, Alianza Forma; 1987.

Zika, Charles. "Body Parts, Saturn and Cannibalism: Visual Representations of Witches. Assemblies in the Sixteenth Century". *Le Sabbat des Sorciers em Europe (XVe –XVIIIe Siecles)*. ST. Cloud. 4-7: École Normale Superieure de Fontenay; 1992.

Fuentes impresas

Agostinho de Hipona. *A Cidade de Deus*, vol. 3. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; 1995.

Alberti, Leon Battista. *Da Pintura*, Campinas: Unicamp; 1989.

Alexander, Michael, ed. *Discovering the New World. Based on the works of Theodore de Bry*. London: Harper & Row; s. f.

Anchieta, José de. *Cartas: informações, fragmentos históricos e sermões*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Universidade de São Paulo; 1988.

Armenini, Giovanni Battista. *De los verdaderos preceptos de la pintura*. Madrid: Visor Libros; 2000.

Azpilcueta Navarro *et al. Cartas Avulsas; 1550-1568*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Universidade de São Paulo; 1988.

Baréu, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP; 1974.

Los Beatos. Madrid: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional; 1986.

Beuningen, Charles van. *The complete Drawings of Hieronymus Bosch*. London, New York: St. Martin´s Press; 1973.

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulinas; 1981.

Brandão, Ambrósio Fernandes (1560-1630). D*iálogos das Grandezas do Brasil 1627. Introdução de Capistrano de Abreu e Notas de Rodolfo Garcia*. Salvador: Livraria Progresso; 1956.

_______. *Diálogos das Grandezas do Brasil*. 3.ª ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana; 1997.

_______. *Diálogos das Grandezas do Brasil*. Coleção dirigida por Jaime Cortesão. Rio de Janeiro: Dois Mundos; 1943.

Cardim. *Tratados da Terra e Gente do Brasil*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional; 1939.

Carducho, Vicente. *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Turner; 1977.

Carta de Pêro Vaz de Caminha a El-Rei D. *Manoel sobre o achamento do Brasil*. Mem Martins: Publicações Europa-América; 2000.

A Carta de Pêro Vaz de Caminha. Coleção Clássicos e Contemporâneos. Edição critica de Jaime Cortesão. Rio de Janeiro: Livros de Portugal; 1943.

_______. *Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses*. Lisboa: Impressa Nacional-Casa da Moeda; 2000.

_______. *Edição critica de Jaime Cortesão*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal; 1943.

Catálogo das obras Expostas na "Academia de Bellas Artes". Rio de Janeiro: Tipografia de Pereira Braga; 1879.

Colombo, Cristovão. *Diários da Descoberta da América: As quatro viagens e o testamento*. Porto Alegre: L&PM; 2001.

D'Abbeville, Claude. *História da Missão dos Padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Universidade de São Paulo; 1975.

Debret, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil I e II*. Belo Horizonte: Itatiaia, Universidade de São Paulo; 1978.

Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura. Brasília: Universidade de Brasília, São Paulo: Impressa Oficial do Estado; 2000.

Eymerich, Nicolau. *Directorium Inquisitorum. Manual dos Inquisidores 1376*. Rio Janeiro: Rosa dos Tempos, Brasilia: Universidade de Brasilia; 1993.

Gândavo, Pero de Magalhães de. *A primeira história do Brasil: história da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil (1576)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2004.

_______. *Tratado da Terra do Brasil. História da Província Santa Cruz*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Universidade de São Paulo; 1980.

Gil, Vicente. Três Autos: *Da Alma, Da Barca do Inferno, Da Mofina Mendes*. Rio de Janeiro: Ediouro; 1985.

Isidoro de Sevilla. *Etymologiarum. I-XX*. Madrid: BAC; 1982.

Justino de Roma. *Obras Completas*. Coleção Patrística, vol. 3. São Paulo: Paulus; 1996.

Kramer, Heinrich y Sprenger, James. *Malleus Maleficarum. O Martelo das Feiticeiras*. 10.ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; 1993.

Léry, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil*. Belo Horizonte: Universidade de São Paulo, Itatiaia; 1980.

Levy, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Período Monárquico, Catálogo de artistas e obras entre 1840-1884*. Rio de Janeiro: Pinakotheke; 1990.

O Livro da Arte. São Paulo: Martins Fontes; 1999.

Malaxecheverría, Ignacio. *Bestiario Medieval*. 2.ª ed. Madrid: Siruela; 2000.

Maldonado, Juan de. *Comentarios a los Cuatro Evangelios: I Evangelio de São Mateo*. Madrid: BAC; 1956.

Martius, C. F. Von. *Flora Brasiliensis*; 1829-1833.

Mawe, John. *Travels in the interior of Brazil particularly in the gold and diamond districts of the country by authority of the Prince Regent of Portuga*l. Londres: Logman, Hurts, Rees, Orme, Brown & Green; 1812.

Miceli, Paulo, ed. *O Tesouro dos Mapas a Cartografia na Formação do Brasil*. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos; 2002.

Montaigne, Michel de. *Ensaios*. Rio de Janeiro: Globo; 1961.

Montano, Arias. *Humanae Salutis Monumentae*. Amberes; 1571. Edição Facsimilar, San Lorenzo de El Escorial; 1984.

Nóbrega, Manoel da. *Cartas do Brasil 1549-1560*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Universidade de São Paulo; 1988.

Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil. Carta de Pero vaz de Caminha; Carta de Mestre João Faras; Relação do Piloto Anônimo. Rio de Janeiro: Lacerda; 1999.

Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra; 1990.

Pereira, Paulo Roberto, ed. *Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Lacerda; 1999.

Museu Nacional de Belas Artes. *A Presença Holandesa no Brasil. Catálogo de exposição*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes; 2003.

Pigafetta, Antonio. *La primera vuelta al mundo. Las mejores crónicas marinas I*. Buenos Aires: Ameghino; 1998.

Pline, Naturalis Historiæ. *Histoire Naturelle*. Paris: Chez Firmin Didot Frères, fils et che, Libraires; 1860.

_______. *Historia natural*. Libros VII y VIII. Madrid: Visor Libros; 1999.

Polo, Marco. *As Viagens "Il Milione"*. São Paulo: Martin Claret; 1999.

_______. *O Livro das Maravilhas. A descrição do Mundo*. 4.ª ed. Porto Alegre: L & PM; 1994.

Rugendas, Johann Moritz. *Brasil Romântico*. São Paulo: Difusão Nacional do Livro; 1966.

_______. *Viagem Pitoresca Através do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins, Universidade de São Paulo; 1972.

Salvador, Frei Vicente do. *História do Brasil 1500-1627*. 5.ª ed. (1627). São Paulo: Edições Melhoramentos; 1965.

Sousa, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. Rio de Janeiro: Itatiaia; 2001.

Staden, Hans. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Coleção Afrânio Peixoto, Da Academia Brasileira de Letras; 1988.

_______. *Viagem ao Brasil*. Versão do texto de Marburgo, de 1557. Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica; 1930.

_______. *Duas Viagens ao Brasil. Arrojadas aventuras no século XVI entre os antropófagos do Novo Mundo*. São Paulo: Publicações da Sociedade Hans Staden; 1942.

O Tesouro dos Mapas. A *cartografia na Formação do Brasil*. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos; 2002.

Le Théâtre du Nouveau Monde. *Les Grands Voyages de Théodore De Bry*. Paris: Gallimard; 1992.

Thevet, André. *As singularidades da França Antártica*. Belo Horizonte: Universidade de São Paulo, Itatiaia; 1978.

Varazze, Jacopo de. *Legenda Áurea. Vidas de Santos*. São Paulo: Companhia Das Letras; 2003.

Vasari, Giorgio. *Las vidas de los más exclentes arquictetos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a neustros tempos*. Madrid: Cátedra; 2002.

Vasconcelos, Simão de. *Chronica da Companhia de Jesus do Estado de Brasil*. Rio de Janeiro: Typographia de João Ignacio da Silva; 1864.

Vespucio, Américo. *Novo Mundo. As cartas que batizaram a América*. São Paulo: Planeta; 2003.

Vespucci, Amerigo. *Novo Mundo: Cartas de Viagens e descobertas*. Porto Alegre: L&PM; 1987.

Vorágine, Santiago de la. *La Leyenda Dorada*, vol. 2. Madrid: Alianza Forma; 1987.

Wagener, Zacharias. *"Thierbuch". Brasil Holandês*, vol. II, Rio de Janeiro: Index; 1997.

Wied-Neuwied, Maximiliano Prinz. *Viagem ao Brasil 1815-1817: Excertos e Ilustrações*. São Paulo: Melhoramentos; 1969.

Obras de referencia

Albert Eckhout volta ao Brasil. 644-2002. Simpósio Internacional de Especialistas. Recife; 2002.

Catálogo das obras Expostas na "Academia de Bellas Artes". Rio de Janeiro: Tipografía de Pereira Braga; 1879.

Concordância Bíblica. Brasilia: Sociedade Bíblica do Brasil; 1975.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva; 2001.

Dicionário Patrístico e de Antigüidades Cristãs. Petrópolis: Vozes; 2002.

Diccionario Salamanca de Lengua Española. Madrid: Santillana, Universidad de Salamanca; 1996.

DUÉ, Andrea y LABOA, Juan María. *Atlas Histórico del Cristianismo.* Madrid: San Pablo; 1998.

Eckhout volta ao Brasil. 1644-2002. Copenhagen: s. e.; 2002.

Gênios da Pintura, nº 12: Van Eyck. São Paulo: Abril Cultural; 1968.

Gênios da Pintura, nº 14: Fra Angelico. São Paulo: Abril Cultural; 1968.

Gênios da Pintura, nº 39: Hieronymus Bosch. São Paulo: Abril Cultural; 1968.

Gênios da Pintura, nº 42: Dürer. São Paulo: Abril Cultural; 1968.

Mestres da Pintura. Dürer. São Paulo: Abril Cultural; 1978.

Le Goff, Jacques y Schmitt, Jean Claude, coord. D*icionário Temático do Ocidente Medieval II*. São Paulo: EDUSC/Impresa Oficial do Estado; 2000.

Dictionnaires le Robert, ed. Le Micro- Robert Langue Française. Paris: 1988.

Levy, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Período Monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840-1884*. Rio de Janeiro: Pinakotheke; 1990.

Longman, ed. *Longman Dictionary of Contemporary English*. 3 ed. Edimburg: Longman; 1995.

Loyn, Henry R., org. *Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 1992.

Machado Lopes, J. *Atlas bíblico*. Geográfico-histórico. Lisboa: Difusora Bíblica; 1981.

Novo Dicionário Aurélio. Nova Fronteira, Rio de Janeiro; 1975.

Novo Aurélio. O Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; 1999.

O Livro da Arte. São Paulo: Martins Fontes; 1999.

O Mundo da Arte. Antigüidade Clássica. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações; 1978.

O Mundo da Arte. Cristandade Clássica e Bizantina. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações; 1978.

O Mundo da Arte. Mundo Medieval. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações; 1978.

O Mundo da Arte. O Renascimento. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil publicações; 1978.

The Oxford Dictionary. New York: Oxford University Press; 1993.

Reale, Giovanni y Antiseri, Dario. *História da Filosofia. Antigüidade e Idade Média*, vol. I y II. São Paulo: Paulus; 1990.

Reis, Pedro Batalha. *Precário das moedas portuguesas de 1140 a 1960*. 2.ª ed. Porto: Livraria Fernando Machado; 1960.

Vainfas, Ronaldo, ed. *Dicionário do Brasil Colonial (1500-1808)*. Rio de Janeiro: Objetiva; 2000.

_______, dir. *Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889)*. Rio de Janeiro: Objetiva; 2002.

Vaz, J. Ferraro. *Livro das Moedas de Portugal*. Braga: Preçário-Price List; 1973.

Villa de Favaios, F. F. P. Da. *Dicionário Numismográfico Luzitano*, Porto: Sociedade Portuguesa de Numismática CXVI; 1963.

Referencias y bibliografía

Alpers, Svetlana. *A arte de descrever*. São Paulo: Edusp; 1999.

Anderson, Janice. *La Vida y Obras de Rubens.* Madrid: El Sello Editorial; 1998.

Andrade Filho, Ruy de Olivieira. "A respeito dos homens e dos seres prodigiosos. Uma utopia do homem e de sua existência na obra de Santo Isidoro de Sevilha". *Revista da USP*; vol. 23, 1994. p. 77-83.

Arens, William. *The Man-Eating Myth. Anthropology & Anthropophagy.* Oxfort: Oxford University Press; 1980.

Ariès, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Age à nos jours.* Paris: Seuil; 1975.

_______. *O Homem Perante a Morte.* Mem Martins: Publicações Europa-America; 1988.

Argan, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico. O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel.* São Paulo: Companhia das Letras; 1999.

Augé, Jean-Louis, dir. *Image du Nouveau Monde en France*. Paris: Éditions de la Martinière; 1995.

Bailey, Martin. *Dürer*. London: Phaidon Press; 1995.

Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento.* São Paulo: Hucitec; 1987.

Bango Torviso, Isidro y Marias, Fernando. *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*. Madrid: Silex; 1982.

Barasch, Moshe. *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann.* Madrid: Alianza; 1999.

Barros Ribeiro, Maria Eurydice de. *Os Símbolos do Poder: Cerimônias e imagem do Estado Monárquico no Brasil.* Brasilias: UNB; 1995.

Barstow, Anne Llewellyn. *Chacina das Feiticeiras. Uma revisão histórica da caça às bruxas na Europa*. Rio de Janeiro: José Olympio; 1995.

Bartra, Roger. *El salvaje en el espejo*. México: Era, Coordinación de difusión cultural Universidad Nacional Autónoma de México; 1992.

Baumann, Thereza. "Imagem do "Outro Mundo": O problema da alteridade na iconografia Cristã Ocidental". Vainfas, Ronaldo, org. *América em Tempo de Conquista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 1992, p. 58-76.

Baumann, Thereza, *Thesaurus de Viagens. Theodoro de Bry: identidade e alteridade na iconografia do século XVI*, vol. 2. Tese de Doutorado. Niterói: Universidade Federal Fluminense. Facultad de Historia; 2001.

Baxandall, Michael. *O olhar renascente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; 1991.

Belluzzo, Ana Maria de Morais. "A lógica das imagens e os habitantes do Novo Mundo". Grupioni, Luís Donisete Benzi. *Índios no Brasil*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura; 1992, p. 47-58.

Belluzzo, Ana Maria de Morais. *O Brasil dos Viajantes*. 3.ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva/ Metalivros; 2000.

Bernheim, Pierre Antoine. *Tiago, irmão de Jesus*. Rio de Janeiro: Record; 2003.

Berger, John. Alberto Durero. *Acuarelas y dibujos*. Köln: Taschen; 2003.

Berlowicz, Barbara *et al*. *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002*. Copenhagen: National Museum of Denmark; 2002.

Bernheim, Pierre-Antoine. *Tiago, irmão de Jesus*. Rio de Janeiro: Record; 2003.

Bernos, Marcel *et al*. *O Fruto Proibido*. Lisboa: Edições 70; 1991.

Blázquez, José María. *Intelectuales, ascetas y demonios al final de la Antigüedad*. Madrid: Cátedra; 1998.

Bodmer, Beatriz Pastor. *The Armature of Conquest. Spanish accounts of the discovery of America 1492-1589*. Stanford: Stanford University; 1992.

Bolaños, Alvaro Félix. *Barbarie y canibalismo en la retórica colonial: los indios pijaos de fray Pedro Simon*. Bogotá: Cerec; 1994.

Borja, Jaime Humberto. *Rostros y rastros del Demonio en el Nuevo Reino de Granada. Indios, negros, judíos, mujeres y otras huestes de Satanás*. Bogotá: Ariel; 1998.

________. *Los indios medievales de fray Pedro de Aguado: construcción del idólatra y escritura de la historia en una crónica del siglo XVI*. Bogotá: CEJA; 2002.

Bosi, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Schwarcz; 1992.

________. *História Concisa da Literátura Brasileira*. São Paulo: Cultrix; 1983.

Bosing, Walter. Hieronymus Bosch. *Entre o Céu e o Inferno*. Köln: Taschen; 2001.

Bosisio Junior, Arthur, cord. *Comercio tema na arte Brasileira.* Rio de Janeiro: Senac; 1985.

Bossy, *A cristandade no Ocidente: 1400-1700*. Lisboa: Edições 70; 1990.

Boucher, Philip P. *Cannibal Encounters. Europeans and Island Caribs; 1492-1763*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press; 1992.

Boxer, C. R. *A Igreja e a expansão ibérica (1440- 1770)*. Lisboa: Edições 70; 1990.

Brandão, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes; 1993.

Brasil Memória e futuro. Brasília. Senado Federal/Museu Histórico Nacional/ Museu Imperial; 2000.

Brasil-brasis: cousas notaveis e espantosas. A Construção do Brasil 1500-1825. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses; 2000.

Brown, Peter. *Corpo e Sociedade. O homem, a mulher a renúncia sexual no início do cristianismo.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 1990.

Bueno, Eduardo. Brasil: *Uma história. A incrível saga de um país.* São Paulo: Atica; 2002.

Bucher, Bernadette. *Icon and Conquest. A structural analysis of the illustrations of de Bry's Great Voyages*. Chicago: The University of Chicago Press; 1981.

Burke, Peter, org. *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp; 1992.

_______. *El Renacimiento italiano: cultura y sociedad en Italia.* Madrid: Alianza; 1993.

Calabrese, Omar. *Como se lê uma obra de Arte*. Lisboa: Ediciones 70; 1993.

_______. *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós; 1997.

Candido, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*. 8.ª ed. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Itatiaia; 1997.

Canosa Vento, Ercilio. "Antropofagia en aborígenes de Cuba/Anthropography in Cuban aborigines". En: R*evista médica eléctron*. Mayo-junio; 2005. vol. 27, no. 3, p. 36-45.

Cardoso, C. F. & Vainfas, R. *Domínios da História*. Rio de Janeiro: Campus; 1997.

Carneiro da Cunha, Manuela. *História dos índios no Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, Fapesp/SMC; 1992.

Carrenho, Elza Aparecida de Andrade. *O Juízo Final no Espaço Sagrado da Capela Scrovegni e Capela Sistina*. Bauru: EDUSC; 1998.

Carvalho Souza, Iara Lis franco Sciavinatto. *Pátria Coroada. O Brasil como Corpo Político autônomo (1780-1831)*. vol. 2 Tese de Doutorado. Campinas: Unicamp; 1997.

Cassa, Roberto. *Los indios de las Antillas. Colección pueblos y lenguas indígenas*. Quito: Abva Yala; 1995.

Cassirer, Ernst. *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes; 2001.

Castello Branco, Carlos Heitor. *Gloriosa e Trágica Viagem de Cabral ao Brasil e à Índia.* São Paulo: Editora do Escritor; 1974.

Castiñeiras González, Manuel Antonio. *Introducción al método iconográfico.* Barcelona: Ariel; 1998.

Céard, Jean. La nature et les prodiges. *L'insolite au XVIe siècle en Genève*. Paris: Livraria Droz; 1977.

Chiesa, Angela Ottino Della. *L'opera completa di Dürer. Classici dell'Arte*. Milano: Rizzoli; 1968.

Chinard, Gilbert. *L'Amérique et le Rêve exotique. Dans la littérature Francaise au XVII e et au XVIII*. Paris: Librairie Droz; 1934.

Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo. *O Reino de Deus na América Hispânica: Gregorio Vásquez e a pintura religiosa na Nova Granada do século XVII*. Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF; 1999.

_______. *Imago gentilis brasilis. Modelos de representação pictórica do índio da Renascença*. Tesis de Doctorado. Niterói: Universidade Federal Fluminense (UFF). Facultad de Historia; 2004.

_______. "El nacimiento del caníbal: un debate conceptual". En: *Historia Crítica*. Julio-diciembre; 2008. vol. 36, p. 150-173.

_______. "Pecadores y demonios indios en un infierno portugués del siglo XVI". En: *Caminos cruzados: cultura, imágenes e historia*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín; 2010. p. 23-60.

_______. "*Presença do passado no Brasil imperial: a tela Nóbrega e seus companheiros (1843)*". En: *Varia Historia*. Enero-junio; 2011. vol. 27 no. 45, p. 189-210.

Clastres, Pierre. *Arqueologia da violência: um ensaio de antropologia política*. São Paulo: Brasiliense; 1982.

Cohn, Norman, trad. *Los demónios familiares de Europa*. Madrid: Alianza; 1975.

III Colóquio Luso-Brasileiro. vol 1. Niterói: Scriptorium Laboratório de Estudos Medievais e Ibéricos/UFF/IHGB/UNIOESTE/ANPUH/FAPERJ; 1998.

Combès, Isabelle. *La tragédie Cannibale chez les anciens Tupi-Guarani*. Paris: Presses Universitaires de France; 1992.

Cortez, Fernando Russell. "Pedro Álvares Cabral e Viseu". En: *Panorama*. Septiembre; 1968. no. 27, IV série.

_______. *Viseu*. Porto: Marques Abreu; 1959.

_______. "A Arte em Portugal". Em: *Viseu*. 1959. no. 19.

_______. *A pintura Renacentista de Viseu, A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica. Atas do Simpósio Internacional.* Coimbra: s. e.; 1980.

Costa, Maria de Fátima *et al. O Brasil de hoje no espelho do século XIX. Artistas alemães e Brasileiros refazem a Expedição de Langsdorff*. São Paulo; Estação Liberdade; 1995.

Cunha, Manuela Carneiro da, org. *História dos Índios do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, FAPESP; 1992.

Daher, Andrea. "Do selvagem convertível". En: *TOPOI. Revista de História.* 2002, p. 71-107.

Del Priore, Mary, org. *História das Mulheres no Brasil.* São Paulo: Contexto/Unesp; 2001.

_______, org. *História da criança no Brasil*. São Paulo: Contexto; 1991.

_______. *Esquecidos por Deus: Monstros no mundo Europeu e Ibero-Americano. (Séculos XVI-XVIII).* São Paulo: Companhia das Letras; 2000.

Delumeau, Jean. *História do medo no Ocidente 1300-1800. Uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras; 1989.

_______. *O que sobrou do paraíso?* São Paulo: Companhia Das Letras; 2003.

_______. *Mil Anos de Felicidade. Uma história do Paraíso.* São Paulo: Companhia Das Letras; 1997.

_______. *Une Histoire du Paradis*. Paris: Fayard; 1992.

_______. *O Pecado e o Medo. A culpabilização no Ocidente (Séculos XIII-XVII).* vol. 2. Bauru: EDUSC; 2003.

Dias, Pedro. "Apresentação". En: *Grão Vasco e a Pintura européia do Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses; 1992. p. 25-26.

Dickason, Olive Patricia. *The Myth of the savage and the beginning of French colonialism in the Americas*. Edmonton: The University of Alberta Press; 1984.

Drège, Jean- Pierre. *Marco Pólo e a Rota da Seda*. Rio de Janeiro: Objetiva; 2002.

Duby, Georges. *Ano 1000 ano 2000 na pista de nossos medos*. São Paulo: Unesp; 1998.

Duchet, Michèle, dir. *L'Amérique de Théodore de Bry. Une collection de voyages Protestante du XVIe siècle*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique; 1987.

Dürer, Albrecht. *O Apogeu do Renascimento Alemão.* Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes; 1999.

Duviols, Jean-Paul. "Théodore de Bry et ses modèles français". En: *Caravelle. Image de l'Amérique latine en France depuis 500 ans*. 1992. No. 58, p. 7-18.

Eco, Umberto. *A Definição da Arte*. Rio de Janeiro: Elfos, Lisboa: Edições 70; 1995.
Eisenstein, Elizabeth. *A Revolução da Cultura Impressa*. São Paulo: Ática; 1998.
Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus; 1983.
Elton, G. R. A *Europa durante a Reforma (1517-1559)*. Lisboa: Presença; 1982.
Faria, Francisco Leite de. "O primeiro Livro em português impresso na França: As Horas de Nossa Senhora por Frei João Claro". En: V *Centenário do Livro Impresso em Portugal 1487-1987*. Colóquio sobre o Livro Antigo (23-25, Maio; 1988: Lisboa).
Fausto, Carlos. "Fragmentos de história e cultura Tupinambá. Da etnologia como instrumento crítico de conhecimento etno-histórico". En: Cunha, Manuela Carneiro da, org. *História dos Índios do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaría Municipal de Cultura, FAPESP; 1992, p. 381-396.
Febvre, Lucien. *Erasmo, la contrarreforma y el espíritu moderno*. Barcelona: Martinez Roca; 1970.
Fayet Sallas, Ana Luísa. *Ciência do Homem e sentimento da Natureza. Viajantes Alemães no Brasil do Século XIX*. Tese de doutorado. Curitiba; 1997.
Feher, Michel. *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Madrid: Taurus; 1990.
Fernandes, Florestan. *A organização social dos Tupinambá*. São Paulo: Hucitec; 1989.
_______. *A função social da Guerra na sociedade Tupinambá*. São Paulo: Universidade de São Paulo; 1970.
Fernandes, João Azevedo. *De Cunhã a Mameluca: a mulher tupinambá e o nascimento do Brasil*. João Pessoa: UFPB; 2003.
Fleming, Fergus, ed. *Conquistas mongólicas 1200-1300*. Rio de Janeiro: Time-Life Livros e Cidade Cultural; 1991.
Fontana, Ricardo. *O Brasil de Américo Vespúcio*. Brasília: UNB; 1995.
Francastell, M. *Olhar Renascente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; 1982.
Franco Jr., Hilário. *Cocanha. A história de um país imaginário*. São Paulo: Companhia Das Letras; 1998.
_______. *A Eva Barbada. Ensaios de mitologia medieval*. São Paulo: EDUSP; 1996.
_______. *As Utopias Medievais*. São Paulo: Brasiliense; 1992.
Freitas, Marcos. *Historiografia brasileira em perspectiva*. 4.ª ed. São Paulo: Contexto; 2001.
Fremantle, Anne. *Idade da Fé*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio; 1970.
Gambini, Roberto. *Espelho índio. A formação da alma brasileira*. São Paulo: Axis Mundi/Terceiro Nome; 2000.
Guinssburg, J. *O Romantismo*. 3.ª ed. São Paulo: Perspectiva; 1978.

Ginzburg, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel; 1991.

_______. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras; 1989.

_______. *Os Andarilhos do bem. Feitiçaria e cultos agrários nos séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras; 1988.

_______. *História Noturna: Decifrando o Sabá*. São Paulo: Companhia das Letras; 1991.

_______. *O Queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras; 1987.

_______. *Pesquisa sobre Piero*. Barcelona: Crítica; 1994.

Giucci, Guillermo. *Viajantes do Maravilhoso. O Novo Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras; 1992.

Gombrich, E. H. *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la sicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza; 1982.

_______. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. 3.ª ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes; 1995.

_______. *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: EDUSP; 1999.

_______. *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica; 1991.

_______. *Norma e Forma. Estudos sobre Arte da Renascença*. São Paulo: Martins Fontes; 1990.

Gomes, Francisco José Silva. "A Cristandade medieval entre o mito e a utopia". En: *TOPOI. Revista de História*. 2002. vol. 7, p. 221-231.

Gomes, Plínio Freire. *Um herege vai ao Paraíso. Cosmologia de um ex-colono condenado pela Inquisição (1680-1744)*. São Paulo: Companhia das Letras; 1997.

Gomes Pereira, Sonia. *180 anos da Escola de Belas Artes*. Anais do seminário EBA 180, 20 a 22 de Novembro de 1996. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes Pós-graduação da Escola de Belas Artes. UFRJ; 1997.

Gonzalèz, Yoloti. *El sacrificio humano entre los mexicas*. 2.ª ed. México D. F.: Fondo de Cultura Económica; 1995.

Grabar, André. *Las vías de la creación Iconográfica cristiana*. Madrid: Alianza; 1985.

Grupioni, Luis Donisete Benzi, org. *Índios no Brasil: A descuberta da América e o Encontro com o Outro*. São Paulo: Página Aberta; 1994.

_______. *Índios no Brasil*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura; 1992.

Gruzinski, Serge. *La colonización de lo imaginario*. Século XVI-XVIII. México: F.C.E.; 1991.

_______. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019).* México D. F.: F.C.E.; 1994.

Guilhotti, Ana Cristina. "A imagem visual. Descoberta, conquista e museificação da América (séculos XVI e XVII)". En: *Revista da USP*. no. 12, p. 28-35.

Guinssburg, J., org. *O Romantismo*. 3.ª ed. São Paulo: Perspectiva; 1978.

Giucci, Guillermo. *Viajantes do maravilhoso. O Novo Mundo*. São Paulo: Companhia Das Letras; 1992.

Hambis, L. *Attila et les Huns.* Paris: PUF; 1972.

Hanke, Lewis. *Aristóteles e os índios americanos*. São Paulo: Livraria Martins; s. f.

Hartmann, Thekla. *A contribução da Iconografia para o conhecimento de Indios Brasileiros do século XIX*. São Paulo: Coleção Museu Paulista, Serie de Etnología; 1975. vol. I.

Hauser, Arnold. *Maneirismo, a crise da renascença e o surgimento da arte moderna.* São Paulo: Perspectiva; 1993.

Held, Robert. *Inquisition. A bilingual guide to the exhibition of torture instruments from the Middle Ages to the industrial era presented in various European cities.* Florence: Qua D' Arno Publisher; 1984.

Heller, Agnes. *O homem do Renascimento.* Lisboa: Presença; 1982.

Herkenhoff, Paulo. *O Brasil e os holandeses 1630-1654*. Rio de Janeiro: Sextante Artes; 1999.

Holanda, Sérgio Buarque, dir. "Imagens do Brasil no Velho Mundo". En: *História Geral da Civilização Brasileira.* São Paulo: Difusão Européia do Livro; 1970.

_______. *Visão do Paraíso. Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil.* 4.ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia; 1985.

_______. *Visão do paraíso: Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil.* São Paulo: Companhia Editora Nacional; 1969.

_______. *Raízes do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras; 1998.

Hulme, Peter. *Colonial Encounters. Europe and the Native Caribbean; 1492-1797*. London and New York: Routledge; 1992.

Hunt, Lynn. A *Nova História Cultural.* São Paulo: Matrins Fontes; 1992.

Iáñez, E. *História da Literatura vol. II: A Idade Média.* Lisboa: Planeta; 1989.

Jáuregui, Carlos. "Brasil especular: alianzas estratégicas y viajes estacionários por el tempo salvaje de la *Caníbalia*", En: *Heterotropías: narrativas e identidad y alteridade latino-americana.* Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI); 2003, p. 77-114.

Jones, W. R. "The image of the barbarian in Medieval Europe". En: *Comparative Studies in Society and History*. 1971. vol. 13, p. 376-407.

Kappler, Claude. *Monstros, Demônios e Encantamentos no fim da Idade Média*. Rio de Janeiro: Martins Fontes; 1994.

Kelly, Celso e outros. *Século XIX: O Romantismo*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Arts; 1979.

Köhler, Carl. *História do vestuário*. São Paulo: Martins Fontes; 2001.

Kupperman, Karen Ordahl. *Indians and English. Facing off in Early America*. Ithaca: Cornell University Press; 2000.

Langer, Johnni. *Ruínas e mitos: a arqueologia no Brasil Império*. Tese de Doutorado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná. Facultad de Historia; 2001.

Latour, Bruno. *Ciência em Ação. Como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo: Unesp; 2000.

Lehner, Ernst and Johana. *Picture Book of Devils, Demons and Witchcraft*. New York: Dover; 1971.

Leite, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil I e II*. Lisboa: Livraria Portugália, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 1938.

Le Goff, Jacques. *Por amor às cidades*. São Paulo: Unesp; 1998.

_______. *Para um Novo Conceito de Idade Média. Tempo, trabalho e cultura no Ocidente*. Lisboa: Estampa; 1980.

_______. *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente medieval*. Lisboa: Estampa; 1983.

Leite, José Roberto Teixera. "Viajantes do Imaginário". En: *Revista da USP*. Dossiê Brasil dos Viajantes; 1995. no. 30.

Leite, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. vol. I-III. Lisboa: Livraria Portugália, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 1938.

Lestringant, Frank. O *Canibal. Grandeza e decadência*. Brasília: Universidade de Brasilia; 1997.

_______. "Mitológicas: a invenção do Brasil". En: *Revista da USP*. S. f. no. 12, p. 202-217.

_______. *Le huguenot et le sauvage*. Paris: Aux Amateirs de Livres; 1990.

Levenson, Jay, ed. *Art in the Age of Exploration*. Washington: National Gallery of Art, New Haven: Yale University Press; 1991.

Lira, Margarita. "La representación del indio en la cartografía de América". En: *Revista Chilena de Antropología Visual*, julio; 2004. No. 4, p. 86-102.

Lisboa, Karen Macknow. *A Nova Atlântida de Spix e Martius: Natureza e Civilização na Viagem pelo Brasil* (1817-1820). São Paulo: Hucitec/FAPESP; 1997.

Lima Martins, Luciana de. *O Rio de Janeiro dos Viajantes. O olhar Britânico (1800-1850)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2001.

Link, Luther. O Diabo. *A máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia Das Letras; 1998.

Lobo, Eulália Maria Lahmeyer. "Viagem e viajantes: o remoto, o desconhecido e o maravilhoso". En: *Viagens e Viajantes, Almocreves, Bandeirantes, Tropeiros e Navegantes*. III Colóquio Luso-Brasileiro. vol 1. Niterói: EDUFF; 1998, p. 191-195.

Luins, William M. Jr. *Prints and Visual Communication*. Cambridge: The Mit Press; 1982.

Mackay, David. In the Wake of Cook: Exploration, Science and Empire 1780-1801. New York: St. Martin's Press; 1985.

Mannering, Douglas. *A Arte de Leonardo Da Vinci*. Rio de Janeiro: Editora Ao livro Técnico; 1994.

Manguel, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia Das Letras; 2003.

Maravall, José António. *A Cultura do Barroco*, Lisboa; 1997.

Markl, Dagoberto. "Descobrimento ou arte de fixação". En: *Vértice*. 1998, nº. 3.

_______. *Mestre Desconhecido*. En: *Grão Vasco e a Pintura Européia do Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. 1992, p. 394-395.

_______. "Vasco Fernandes e a gravura do seu tempo". En: Paulino, Francisco Faria, cord. *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses; 1992. p. 261-278.

Massing, Jean Michel. "Early European Images of América". En: Levenson, Jay, ed. *Art in the Age of Exploration*. Washington: National Gallery of Art, New Haven: Yale University Press; 1991, p. 115-119 y 515-520.

Mason, Peter. *Infelicities. Representation of the exotic*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press; 1998.

_______. *Reconstructing America. Representations of the Other.* London and New York: Routledge; 1990.

Melo Franco, *Afonso Arinos de. O índio Brasileiro e a Revolução Francesa*. 3.ª ed. Rio de Janeiro: TopBooks; 2000.

Meneses, Ulpiano T. Bezerra de. "Fontes visuais. História visual. Balanço provisório, propostas cautelares". En: *Revista Brasileira de História*, s. f. vol. 23, no. 45 p. 11-36.

Metraux, Alfred. *A religião dos Tupinambás*. vol. 267. São Paulo: Universidade de São Paulo; 1979

Milbrath, Susan. *Representations of Caribbean and Latin American Indians in sixteenth-century European Art*, s. e.: s. l.; 1991.

Mitchell, W. J. T., ed. *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press; 1994.

Minois, Georges. *História dos Infernos*. Lisboa: Teorema; 1997.

Mollat, Michel. *Los exploradores del siglo XIII al XVI. Primeras miradas sobre nuevos mundos*. México: Fondo de Cultura Económica; 1990.

_______. *A Europa e o Mar*. Lisboa: Presença; 1995.

Monteiro, John Manuel. *Negros da Terra: Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras; 1994.

Morales Padrón, Francisco. *Teoría y leyes de la Conquista, Cultura Hispánica*. Madrid: Centro Iberoamericano de Cooperação; 1974.

Morel, M. *Cinco imagens e múltiplos olhares: "descobertas" sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX. História, Ciências, Saúde-Manguinhos*. vol VIII. s. l.: s. e.; 2001.

Moscovici, Serge. *Representações Sociais. Investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes; 2003.

Mukerji, Chandra. *From Graven Images. Patterns of Modern Materialism*. New York: Columbia University Press; 1983.

O Museu Histórico Nacional. São Paulo: Banco Safra; 1989.

Musset, Lucien. *Las oleadas germánicas*. Barcelona: Labor; 1977.

Naef, Werner. *La idea del Estado en la Edad Moderna*. Madrid: Aguilar; 1973.

Naves, Rodrigo. *A forma difícil*. Rio de Janeiro: Ática; 1997.

Neiva, Eduardo. "Imagem, história e semiótica". En: *Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material*. São Paulo: Nova Série; 1993, p. 11-29 y 59-92.

Obermeier, Franz. "Transposiçoes e inter-relaçoes de gêneros na iconografia do século dos descobrimentos". En: *Revista Lusorama*, Outubro; 2003, nº. 55-56. p. 44-88.

Panofsky, E. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Universidad; 1998.

_______. *Arquitetura gótica e escolastica*. São Paulo: Martins Fontes; 1986.

_______. *Significado nas Artes Visuais*. 3.ª ed. São Paulo: Perspectiva; 2002.

_______. *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza Forma; 1995.

_______. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes; 2000.

Paulino, Francisco Faria, coord. *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descubrimentos Portugueses; 1992.

Peters, Edward. *História da Tortura*. Lisboa: Teorema; 1994.

Pilosu, Mario. A *Mulher, a Luxúria e a Igreja na Idade Média*. Lisboa: Estampa; 1995.

Prado Bellei, Sérgio Luiz. *Monstros, Índios e Canibais. Ensaios de crítica literária e cultural*. Santa Catarina: Insular; 2000.

Raminelli, Ronald. *Imagens da Colonização*. São Paulo: Jorge Zahar; 1996.

_______. "Ciência e Colonização. Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira". En: *Tempo 6*. 1998, Dezembro, p. 157-182.

_______. *Do Conhecimento físico e moral dos Povos. Iconografia e taxonomia na Viagem Filosófica*. Mimeo, s. d.

_______. "Eva Tupinambá". En: Del Priore, Mary, org. *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto/Unesp; 2001, p. 11-44.

Reeves Sanday, Peggy. El *canibalismo como sistema cultural*. Barcelona: Lerna; 1987.

Richards, Jeffrey. *Sexo, Desvio e Danação. As minorias na Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 1995.

Ricoeur, Paul. *Interpretações e ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves; 1988.

Rio 500. O Rio de Janeiro no século XVI. Rio de Janeiro: Prefeitura de Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura e Arquivo Geral de Rio de Janeiro; 2000. CD-ROM.

Robiou Lamarch, Sebastián. *Taínos y caribes. Las culturas aborígenes antillanas*. Madrid: Punto y Coma; 2003.

Rodrigues, Ana Maria, coord. *A construção do Brasil 1500-1825*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses; 2000.

Rodrigues, Dalila. "Vasco Fernades e a Oficina de Viseu". En: Paulino, Francisco Faria, coord. *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Lisboa; 1992, p. 77-216.

Romano, Ruggiero e Tenenti, Alberto. *Los fundamentos del mundo moderno*. Madrid: Siglo XXI; 1981.

Ronecker, Jean-Paul. *O Simbolismo Animal. Mitos, crenças, lendas, arquétipos, floclore, imaginário*. São Paulo: Paulus; 1997.

Rouanet, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido. A fundação de uma literatura Nacional*. São Paulo: Siciliano; 1991.

Russel, Jeffrey Burton. *Lúcifer. O Diabo na Idade Média*. São Paulo: Madras; 2003.

Sallas, Ana Luisa. *Ciência do Homem e sentimento da Natureza. Viajantes Alemães no Brasil do Século XIX*. Curitiba: Tese; 1997.

Sallmann, Jean-Michel. *As bruxas Noivas de Satã*. Rio de Janeiro: Objetiva; 2002.

Sampaio, Patrícia Maria Melo. *Espelhos Partidos: etnia, legislação e desigualdade na Colônia. Sertões do Grão-Pará, c.1755 – c. 1823*. Tese de Doutorado. Niterói: UFF. Facultad; 2001.

Sánchez Cantón, F. J. *Nacimiento e infancia de Cristo*. Tomo I. Los grandes temas del arte cristiano en España. Madrid: BAC; 1948.

Santos, Yolanda Lhullier dos. *O Índio na pintura acadêmica brasileira do século XIX*. São Paulo: Tese de livre-docência apresentada na Escola de Comunicação e Artes da USP; 1977.

Scheflen, Albert. El *lenguaje del cuerpo y el orden social*. México: Diana; 1977.

Schwarcz, Lilia Moritz. As *Barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras; 2000.

Sebastian, Santiago. *Contrarreforma y Barroco*. 2.ª ed. Madrid: Alianza; 1985.

_______. *Mensaje simbólico del arte medieval*. Madrid: Encuentro; 1996.

_______. *Iconografía del indio americano siglos XVI-XVII*. Madrid: Tuero; 1992.

Silva Galdames, Osvaldo. "El mito de los comedores de carne humana en América". En: *Revista Chilena de Humanidades*. 1990, no. 11, p. 59-81.

Shama, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras; 1996.

Smith, Bernard. *European Vision and the South Pacific*. 2nd ed. New Haven: Yale University Press; 1988.

_______. *Imagining the Pacific: In the Wake of the Cook Voyages*. New Haven: Yale University Press; 1992.

Souza, Laura de Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras; 1986.

_______. *Inferno Atlântico. Demonologia e colonização séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras; 1994.

Spencer, Jonathan D. *O palácio da memória de Matteo Ricci (a história de uma viagem: da Europa da Contra-Reforma à China da dinastia Ming)*. São Paulo: Companhia das Letras; 1986.

Strauss, Walter L., ed. The Human Figure by Albrecht Dürer. *The complete Dresden Sketchbook*. New York: Dover Publications; 1972.

Süssekind, Flora. *O Brasil não é longe daqui. O narrador a Viagem*. São Paulo: Companhia das Letras; 1990.

Thomas, Keith. *O Homem e o mundo natural. Mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*. São Paulo: Companhia das Letras; 1996.

Tobias, José Antônio. *História das Idéias estéticas no Brasil*. São Paulo: Grijalbo; 1967.

Ugarte, Auxiliomar Silva. *O Mundo Natural e as Sociedades Indígenas da Amazônia na Visão dos Cronistas Ibéricos (Séculos XVI – XII)*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP. Facultad; 2004.

V Centenário do Livro Impresso em Portugal 1487-1987. Colóquio sobre o Livro Antigo, Lisboa; 23-25 de Maio de 1988. Lisboa: Biblioteca Nacional; 1992.

Vainfas, Ronaldo. *A heresia do trópico, santidades amerindias no Brasil Colonial*. Tese de professor titular da área de Historia Moderna e Contemporânea do Departamento de Historia. Niterói: Universidade Federal Fluminense. Departamento de História. 1993.

_______, org. *América em tempo de conquista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 1992.

Valladares, Clarival do Prado. Albert *Eckhout. Pintor de Maurício de Nassau no Brasil 1637/1644*. Rio de Janeiro/Recife: Livroarte; 1981.

Vignolo, Paolo. *Cannibali, giganti e selvaggi. Creature mostruose del Nuovo Mondo*. Milano: Bruno Mondadori; 2009.

_______. "Hic sunt canibales: El canibalismo del Nuevo Mundo en el imaginario europeo (1492-1729)". En: *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 32. s. l.: s. e.; 2005. p. 151-188.

_______. "Mapas de lo desconocido. La cartografia renacentista entre ficciones cosmográficas y estratégias geopolíticas". En: Paolo Vignolo & Virgilio Becerra, eds. *Tierra Firme. El Darién em el imaginário de los conquistadores*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/ICANH; 2011. p. 61-106.

Warnke, Martin. *O Artista da Corte*. São Paulo: Edusp; 2001.

Zanini, Walter, coord. *História Geral da arte no Brasil*. 2º vol. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães; 1983.

Zenha, Celeste. "O Brasil de Rugendas nas edições populares ilustradas". En: *TOPOI. Revista de História*. 2002, p. 134-160.

Zika, Charles. *Body Parts, Saturn and Cannibalism: Visual Representations of Witches. Assemblies in the Sixteenth Century*. En: Le Sabbat des Sorciers em Europe (XVe–XVIIIe Siecles. St. Cloud: École Normale Superieure de Fontenay; 1992. Exemplar mimeografado.

Índice de imágenes

Capítulo I *Maravillas, gentios y otros prodigios*

1. Desembarco de Colón en la isla *Hispaniola*, Carta de Colón, edición de Basel, 1493, xilograbado, The New York Public Library, New York.
2. Encuentro de Colón y los Tainos de la Hispaniola, Carta de Colón, 1493, Edición de Giuliano Dati's, Firenze, xilograbado, The British Library, London.
3. Portada de la *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovale in quatro suoi viaggi*, anónimo, 1506, xilograbado, The British Library, London.
4. Pareja de indios del Nuevo Mundo, *Mundus Novus*, edición de Rostock, 1505, xilograbado.
5. Pareja de indios del Brasil, *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovale in quatro suoi viaggi*, edición de Magdenburg, 1506, xilograbado.
6. Johann Froschauer, *Imagen del Nuevo Mundo, Mundus Novus*, Augsburg, 1505, xilograbado acuarelado a mano, 22 × 33 cm, The New York Public Library, New York.
7. Arriba: A) Detalles de indios e indias. Johann Froschauer, *Imagen del Nuevo Mundo, Mundus Novus*, Augsburg, 1505, xilograbado acuarelado a mano, 22 × 33 cm. Abajo, de izquierda a derecha: Detalles de indios. B) *Encuentro de Colón y los Tainos de la Hispaniola, Carta de Colón*, Edición de Giuliano Dati's, Firenze, 1943, xilograbado, Brithish Library, London. C) Detalle de Adán y Eva cubriendo su desnudez, *La tentação de Eva*, Tapicería flamenca, Mediados del siglo xvi, Galeria dell´ Accademia, Firenze. D) Fernando Yáñez de la Almedina. *San Onofre* 1515-1525, óleo sobre tela, 30 × 70cm. Museo del Prado, Madrid.

8. Familia de salvajes, Taller de Jean de Montluçon, *Libro de Horas*, Bourges, Francia. Manuscrito 436, folio 72 verso, 1500, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, New Haven.
9. *Familia de salvajes*, Maestro de Bxg, 1470-1490. Xilograbado alemán, Albertina Museum, Wien.
10. Tres hombres salvajes, *Viajes de Marco Polo*, Manuscrito iluminado, Manuscrito Bodley 264, folio 262, siglo xv, Bodleian Library, Oxford.
11. Sébastien Brant, *"De anthropophagis", Esopi apologi sive mythologi cum quibundam carminum et fabularum additionibus*, Jacobus de Phortzheim, folio 179, 1501, xilograbado, Universitätsbibliothek Basel. Basel, 1501.
12. Doesborch, *Pareja Tupinambá*, 1509, xilograbado, Antuérpia.
13. Detalles de parejas con sus hijos. Izquierda superior: Johann Froschauer, *Imagen del Nuevo Mundo*, 1505, xilograbado. Izquierda inferior: Doesborch, 1509, Antuérpia. Derecha: Anónimo, *Balada de un hombre salvaje*, Manuscrito fr. 2374, folio 3 verso. 1500. Ilustración en tinta, Bibliothèque Nationale, Paris.
14. Detalles de un indio armado. De izquierda a derecha: Johann Froschauer, *Imagen del Nuevo Mundo*, 1505, xilograbado. Doesborch, *Pareja Tupinambá*, 1509, xilograbado, Antuérpia. Albrecht Dürer, *Tupinambá*, 1515.
15. Hans Burgkmaier el *viejo, Habitantes de Calicut*, 1517-1518, xilograbado.
16. Detalles comparando estampas de indias y de las mujeres salvajes amamantando a sus hijos. Izquierda superior: Johann Froschauer, *Imagen del Nuevo Mundo*, 1505, xilograbado. Izquierda inferior: Doesborch, *Pareja Tupinambá*, 1505, xilograbado. Derecha superior: Martin Schongauer, *Mujer salvaje amamantando a su hijo, mientras custodia un escudo familiar*, xilograbado alemán. Harris Brisbane Dick Fund, 28.26.9, 1480-1490. The Metropolitan Museum of Art. New York. Derecha inferior: Jean Bourdichon, *Familia de salvajes*, 1500, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. Masson 90, Paris.
17. Estampas anónimas, *Lettera de Americo Vespúcio*, edición alemana de Joannes Gruninger, 1509, xilograbados, 19,5 × 13,5 cm, Strassburg, The British Library, London.
18. Detalles de la india que cuida a su hijo. Izquierda: Johann Froschauer, *Imagen del Nuevo Mundo*, 1505, xilograbado. Derecha: anónimo, *Lettera de Americo Vespúcio*, 1509, xilograbado, Strassburg.

Capítulo 2 *El retorno de Gog y Magog*

1. Martin Waldseemüller, *Universalis Cosmographia Secvndvm Ptolomaei Traditionem et Americi Vespucci Aliornunque Ilustrationes*, 1507, Saint Dié, 129 × 232 cm.
2. Martin Waldseemüller, *Tabula Terre Nove*, Strassburg, 1513, xilograbado pintado con acuarela, 43,5 × 60,5 cm, Bibliothèque Nationale, Paris.
3. Martin Waldseemüller, *Terra Canibalorum*. Detalle de la *Carta Marina Navigatoria*, 1516, 129 × 232 cm. Saint-Dié.
4. Sébastien Brant, *"De anthropophagis"*, *Esopi apologi sive mythologi cum quibundam carminum et fabularum additionibus*, Jacobus de Phortzheim, folio 179, 1501, xilograbado,Universitätsbibliothek Basel. Basel, 1501.
5. Lorenz Fries/Martin Waldseemüller, *Terre Nove*, 1541, xilograbado, 28 × 42 cm.
6. Detalle de los árboles con partes humanas colgadas por indios caníbales. A) Johann Froschauer, *Imagen del Nuevo Mundo*, 1505, xilograbado. B) Doesborch. Pareja Tupinambá, 1509, xilograbado, Antuérpia. C) Martin Waldseemüller, *Terra Canibalorum*, 1516. D) Lorenz Fries-Martin Waldseemüller, *Terra Nova*, 1541. E) Hans Holbein, *Novus Orbis Regionum*, Osher Map Library, Smith Center for Cartographic Education, University of Southern Maine, Basel, 1532, xilograbado, 1532. F) Diogo Homem, *Quarta Orbis Pars. Mundus Novus*, 1558.
7. Jacques Callot, *Misères et les Malheurs de la Guerre*, 1633, Lámina 11, agua-fuerte, Paris.
8. Lorenz Fries, Caníbales con cabeza de perro, *Uslegung Der Mer Carthen*, 1525-1527, xilograbado, Strassburg,
9. *"The Arstein Biblie"* de Premonstratensian Abbey, Arnstein, cerca de 1175, British Museum, London.
10. Detalle inferior izquierdo del mapamundi con caníbales, Hans Holbein. *Novus Orbis Regionum*, Osher Map Library, Smith Center for Cartographic Education, University of Southern Maine, 1532, xilograbado, Basel.
11. Sébastien Münster, *Novus Orbis, Die Nüw Welt*, 1540, 34,5 × 55,8 cm. Basel, 1540.
12. A) Detalle de Hans Holbein, *Novus Orbis Regionum*, Osher Map Library, Smith Center for Cartographic Education, University of Southern Maine, 1532, xilograbado, Basel. B) Edición alemana de la *Lettera* publicada por J. Gruninger, 1509, xilograbado anónimo, Strassburg. C) Lorenz Fries, Caníbales con cabeza de perro, 1525-1527; D) *Tortura y ejecución de Simon Poulliet, prefecto de Compiègne en Paris, 1346*, Manuscrito 677, folio 91 verso, siglo XIV, Biblioteca

Municipal, Besançon. E) *Terentio e Iacobo Intercixo. Legendi di Sancti Vulgari Storiado,* 1494, Venezia.

13. Criados preparan un banquete para sus señores, *Viñetas de la vida Inglesa. Saltério de Luttrell,* manuscrito add. 41230, folio 207 verso, siglo XIV, British Library, London.
14. Grabado anónimo, *Histoire Générale des Églises Evangéliques du Piémont ou Vaudoises* de Jean Léger, 1669, Bibliothèque Nationale, Paris.
15. *Chronica Majora,* manuscrito iluminado, manuscrito 16, folio 166 verso, Siglo XIII, Master and Fellows of Corpus Christi College, Cambridge.
16. Sébastien Brant, *De helonis et agathyrsis. Esopi apologi sive mythologi cum quibundam carminum et fabularum additionibus,* Jacobus de Phortzheim, folio 201, 1501, xilograbado, Universitätsbibliothek Basel. Basel, 1501..
17. Detalles de escenas de antropofagia y canibalismo. Superior: *Chronica Majora,* manuscrito iluminado, manuscrito 16, folio 166 verso, siglo XIII, Master and Fellows of Corpus Christi College, Cambridge. Centro izquierda: Sébastien Brant, *Fábulas de Esopo,* Universitätsbibliothek Basel. Basel, 1501., xilograbado. Centro derecha superior: Hans Holbein, *Novus Orbis Regionum,* 1532, xilograbado, Osher Map Library, Smith Center for Cartographic Education, University of Southern Maine. Centro derecha inferior: Lorenz Fries-Martin Waldseemüller. *Terra Nova,* 1541. Inferior Izquierda: Lorenz Fries, Caníbales con cabeza de perro, 1525-1527. Inferior derecha: Martin Waldseemüller, *Terra Canibalorum,* 1516.
18. Detalles de las brochetas giratorias. Superior: *Inferno,* mosaico de la Iglesia de San Giovanni, 1270, Firenze. Centro: H. Hans Holbein. *Novus Orbis Regionum,* 1532, xilograbado, Osher Map Library. Smith Center for Cartographic Education, University of Southern Maine, Basel. Inferior: Sébastien Münster, *Hombre asado en la brocheta,* Xilograbado. Basel, 1554.

Capítulo 3 *Indios renacentistas*

1. Theodoro De Bry, Frontispicio de la *Americae Tertia Pars,* 1592, grabado en cobre. Frankfurt.
2. Ejecución del prisionero, Theodoro De Bry, *Americae Tertia Pars,* 1592, grabado en cobre, Frankfurt.

3. Hans Staden asiste a la preparación del cuerpo de la víctima, Theodoro De Bry, *Americae Tertia Pars*, 1592, grabado en cobre, Frankfurt.
4. Desmembramiento del cuerpo de la víctima, Theodoro De Bry, *Americae Tertia Pars*, 1592, grabado en cobre, Frankfurt.
5. Mujeres y niños de la tribu toman papilla hecha con las tripas del prisionero sacrificado, Theodoro de Bry, *Americae Tertia Pars*, 1592, grabado en cobre, Frankfurt.
6. Preparación de la carne humana en el *moquém*, Theodoro De Bry, *Americae Tertia Pars*, 1592, grabado en cobre, Frankfurt.
7. Descuartizamiento y consumo de la víctima, André Thevet, *Singularidades de la Francia Antártica*, 1557, xilograbado, Paris.

Capítulo 4 *Hijas de Saturno*

1. Arriba: Theodoro de Bry, *Hans Staden en medio de la danza de las mujeres de la aldea de Ubatuba, Americae Tertia Pars*, 1592, grabado en cobre, Frankfurt. Abajo: B) Anónimo, Hans Staden en medio de la danza de las mujeres indígenas en la aldea de Ubatuba, edición de Marburg, 1557, xilograbado, 18 × 14 cm.
2. Arriba: Theodoro de Bry, *Mujeres y niños de la tribu toman mingau hecho con las tripas del prisionero sacrificado, Americae Tertia Pars*, grabado en cobre, 1592, Frankfurt. Abajo: Anónimo, *Mujeres y niños indígenas tomando mingau preparado con las tripas del prisionero*, edición de Marburg, 1557, xilograbado, 18 × 14 cm.
3. Detalles de las mujeres indias mordiendo brazos y manos. Arriba: Theodoro de Bry, Muerte del prisioneiro, *Americae Tertia Pars*, 1592, grabado en cobre, Frankfurt. Abajo: Anónimo, *Ejecución del prisioneiro preso a la mussurana*, edición de Marburg, 1557, xilograbado, 18 × 14 cm.
4. Theodoro de Bry, *Ataque dos Tuppinikins a Vwattibi. Americae Tertia Pars*, 1592, grabado en cobre, Frankfurt.
5. De arriba para abajo: Combates entre indios, anónimo. André Thevet, *Singularitez*, Antuérpia, 1558, xilograbado, Paris. Anónimo, André Thevet, *Combates entre maragajás y tabajaras. La Cosmographie Universelle*, 1575, xilograbado, Paris. Etienne Delaune, *Mêlée de guerriers nus. Combats et Triomphes*, 1576, grabado, Paris. Jean de Léry, *Histôire d'vn Voyage fait en la Terre dv Bresil*, 1578, xilograbado, Paris.

6. Detalle de los condenados al infierno por el pecado de la ira, Fra Angelico, *Juicio Final*, 1431-1435, témpera sobre madera, Museo Nazionale di San Marco. Firenze,
7. Detalle de *Las tres Gracias* de Rubens en la *Educación de Maria de Medicis*, 1622-25, óleo sobre tela, musée du Louvre, Paris
8. Jan Van Scorel, *Adán y Eva*, 1540, óleo sobre madera, 47,6 x 31,8 cm.
9. Detalles de los cuerpos de las brujas en Dürer. Izquierda: *Nudo di Donna Giacente*, 220 × 170, 1501, Albertina, Wien. Derecha: *Le streghe da serie a sinistra*, 19 × 13,1, 1497, grabado. *Il sogno del dottore*, 1497-1498, grabado, 18,8 × 11,9.
10. Detalles de las mujeres de Hans Baldung Grier. Izquierda: *Adán y Eva*, óleo sobre madera, 1531, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid. Derecha: Dos Brujas, 1523, óleo sobre madera, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.
11. Mujeres indias y brujas. Arriba: Theodoro De Bry, *Crueldades de los españoles, Bartolomé de las Casas, Narratio regionum Indicarum per Hispanos quosdam devastarum verissima*, 1598, grabado, Frankfort. Izquierda inferior: Theodoro de Bry, Fraccionamiento del cuerpo de la víctima, *Americe Tertia Pars*, 1592, grabado. Derecha inferior: Guaccius, *Compedium Maleficarum*, 1626, xilograbado, Milano.
12. Crispijn de Passe, *Saturnus, Seven Planets*, 1600, 23,5 × 18,2 cm, grabado, número de Department Prints & Drawings, British Museum, London.
13. Detalle de Eva y la Serpiente, Theodoro De Bry, Adan y Eva, *Admiranda Narratio*, Grabado en cobre. Frankfurt, 1590.
14. India Mostruosa de Cumana, Theodoro De Bry, *Americae Pars Quarta*, Grabado en cobre. Frankfurt, 1594.
15. Girolamo Benzoni, *Historia del Mondo Nuovo*, 1565, xilograbado.
16. Sandro Botticelli, *La calumnia de Apeles*, siglo xv, Uffizi, Firenze.
17. Albrecht Dürer, *La Avaricia*, óleo sobre madera, 1507, 35 × 29 cm., Kunsthistorisches Museum, Wien.
18. Etienne Delaune, *Alegorías del Hambre y de la Envidia*, 1575, grabado en buril, Bibliothèque Nationale, Paris.
19. Hans Baldung, *Las tres edades de la mujer y la muerte*, 1539, óleo sobre madera, 151 × 61cm, Museo del Prado, Madrid.
20. Hans Baldung, *Las tres edades y la muerte*, 1510, óleo sobre madera, Kunsthistorisches Museum, Wien.
21. Jacques de Gheyn *The Elder* (1565–1629), *Vanitas*, 1603, 82.6 × 54 cm. Óleo sobre madera. Metropolitan Museum of Art, New York.

22. Izquierda: Theodoro De Bry, detalle de las mujeres Tupinambá, *Preparación de la carne humana, Americae Tertia Pars*, 1592, grabado en cobre, Frankfurt. Derecha: 19. Hans Baldung,*Las tres edades de la mujer y la muerte*, 1539, óleo sobre madera, 151 × 61cm, Museo del Prado, Madrid.
23. Antoine Jacquard, *Les Divers Portraicts et figures faictes sur les meurs des habitants du Nouveau Monde,* Poitiers, 1615-1620, grabado, Bibliothèque Nationale, Paris.
24. Abraham Saur, *Witches. Ein Kurtze Treue Warning*, 1582, xilograbado, Frankfurt.
25. Hans Baldung Grier, *Witches concocting na ointment to be used for flying to the Sabbat,* 1514, grabado, Strassburg.
26. Albrecht Dürer, *Witch riding on the Devil's he-goat to the Walpurgisnacht, goaded on by playful amoretti,* siglo xvi, grabado.

Capítulo 5 *Apolo Tupinambá*

1. Izquierda: Familia de Tupinambás, Jean de Léry,*Histoire d'une voyage fait en la terre du Bresil, Autrement Dite Americque [...]*, 1600, 4.ª ed. Genève, Heritiers D'Eustache Vignon. xilograbado, 14 × 18 cm, Biblioteca Municipal Mario de Andrade, São Paulo. Derecha: Detalle indio tupinambá del Frontispicio, Theodoro de Bry. *Americae Tertia Pars*, 1592, Grabado en cobre. Frankfurt, 1592.
2. Izquierda: grabado colorido artesanalmente. Derecha: grabado monocromo. Theodoro de Bry, *Preparación de la carne humana en el moquém, America Tertia Pars,* 1592grabado en cobre, Frankfurt.
3. Detalle: Hans Staden y guerrero Tupinambá. Izquierda a derecha: A) Grabado original. B) Primera interferencia: son borrados los rostros y distintivos, quedando solo los cuerpos de Staden y del Tupinambá. C) Segunda interferencia: los artefactos y adornos del Tupinambá son pasados a Staden, al tiempo que la barba y los cabellos largos distintivos de Staden pasan al tupinambá. Diseño de Ángela Rodríguez Marroquín interviniendo la estampa de Theodoro de Bry, *Mujeres preparando el cuerpo de la víctima* (detalle), *America Tertia Pars,* 1592grabado en cobre, Frankfurt.
4. Izquierda: Hombre fuerte frente y verso fol 31 v. Alberti Dvreri. *Clarissimi Pictoris et Geometrae de Symmetria partium humanorum corporum, Liber Secvdus,* tinta sobre papel, 1557, París. Derecha: Guerreros Tupinambás, Jean de Léry,

Histoire d'une voyage fait en la terre du Bresil. Autrement Dite Americque [...], 4.ª ed., 1600, xilograbado, 14 × 18 cm. Genève.

5. Izquierda: Adán y Eva, Theodoro de Bry, *Adminanda Narratio, Grandes Viajes,* Grabado en cobre. Frankfurt, 1590. Derecha: mujer, verso fol. 42, Alberti Dvreri, *Clarissimi Pictoris et Geometrae de Symmetria partium humanorum corporum, Liber Secvdus,* 1557, tinta sobre papel, Paris.
6. Theodoro de Bry, *Outina Gallorum auxilio Potanou* ***ſuum*** *hoſtem* ***ſuperar****, Brevis Narratio*, Grabado en cobre. Frankfurt, 1591.
7. Izquierda: Theodoro de Bry, *Hans Staden asiste a la preparación del cuerpo, Americae Tertia Pars*, 1592, grabado. Derecha: Theodoro De Bry, detalle del Frontispicio de la *Americae Pars Quarta*, 1594, grabado.
8. Theodoro de Bry, *Mulierum, quarum maritivel in bello caſiaut morbo* ***ſublati*** *poſtulata à Rege, Brevis Narratio*, Grabado en cobre. Frankfurt, 1591.
9. Theodoro de Bry, *Outina adverſus hoſtem exercitum ducens de eventu Magum conſulit, Brevis Narratio*, 1591, grabado.
10. Detalles indios y europeos de izquierda a derecha: A) Leonard Gaulthier, *François Carypyra,* Claude D'Abbeville, *Histoire de la Mission des Peres Capucins en l'Isle de Maragnan et Terres Circonvoisines* [...], 1614, grabado, Paris. B) Theodoro De Bry, Jefe Tupinambá, *America Tertia Pars,* 1592, grabado en cobre, Frankfurt. C) Theodoro de Bry, detalle del soldado francés, *Brevis Narratio*, 1591, grabado.
11. Leonard Gaulthier, izquierda: *François Carypyra*. Derecha: *Louis Henri*, xilograbado 14,5 × 8,5 cm, Claude D'Abbeville. *Histoire de la Mission des Peres Capucins en l'Isle de Maragnan et Terres Circonvoisines....* Paris: François Hubi, 1614.
12. Detalles de posturas. Figuras con un brazo extendido y el otro recogido sobre la cintura. Superior: izquierda: detalle del rey indio de Florida, Theodoro De Bry, *Regis & Reginæ prodeambulatio recreandi animi gratia, Brevis Narratio*, 1591, grabado. Centro: Donatello, David, 1433, bronce, 159 cm, Museo Nazionale del Bargello, Firenze. Derecha: Sir Peter Lely, detalle: *Carlos I con James, duque de York*, detalle del duque, 1647, óleo sobre tela, 126,4 × 146,7 cm, Syon House, Isleworth. Inferior: detalles de posturas, figuras sentadas. Izquierda: Guido Reni, *San Jerónimo y el ángel*, 1640-1642, óleo sobre tela, 198 × 149 cm. Detroit Institute of Art, Detroit... Derecha: detalle: rey indio sentado, Theodoro De Bry, *Excubitorum ſocordia ut punitur, Brevis narratio*, 1591, grabado.

13. Superior, izquierda a derecha: A) *El Doríforo,* periodo romano (copia de la estatua de bronce del atleta hecho por Policleto de Argos cerca del 440 a. C), siglo I, mármol, 2,12 m de altura, Museo Nazionale di Napoli, Napoli. B) Conrad Peutinger, *Mercurio. Inscriptiones sacrosanctae vetustatis,* 1520, xilograbado, Mogúncia. C) Detalle: indio de Florida, Theodoro de Bry, *Qua pompa Regina delecta ad Regem deferatur. Brevis Narratio,* 1591, grabado. D) Detalle: víctima de los Tupinambá, Theodoro de Bry, *Americae Tertia Pars*, grabado, 1592. Inferior, izquierda: *Soberano helenístico,* siglo II a. C., bronce, Museo di Termos, Roma. Derecha: detalle de tupinambá apoyado sobre un arco. Theodoro de Bry, *Americe Tertia Pars,* 1592, grabado.
14. Superior izquierda: *Discóbolo Lancellotti*, periodo romano (copia de la escultura de Mirón 450 a. C.), siglo i, mármol, 1,25 m de altura, Museo di Termos, Roma. Superior derecha: Danza de los Tupinambás, Jean de Léry, *Histoire d´une voyage fait en la terre du Bresil. Autrement Dite Americque...* Genève, 1600, xilograbado, 14 × 18 cm, Biblioteca Municipal Mario de Andrade, Sao Paulo. Inferior: Danza de los Tupinambá, Theodoro de Bry, *Americe Tertia Pars,* Grabado en cobre, Frankfurt. 1592.
15. Leócares, *Apolo de Belvedere* (copia romana del siglo I), mármol, 2,24 m, 340 a. C., Museo Vaticano, Roma.
16. A) Conrad Peutinger, *Mercurio, Inscriptiones sacrosanctae vetustatis*, 1520, xilograbado, Mogúncia. B) Albrecht Dürer, *Apolo-Sol y Diana*, siglo XVI, dibujo, British Museum, London. C) Albrecht Dürer, *Adán y Eva o la caída del hombre*, 1504, grabado sobre placa de cobre 24,8 × 19,2 cm, Albertina, Wien.
17. Superior izquierda a derecha: A) Jean de Léry, Familia de Tupinambás, *Histoire d´une voyage fait en la terre du Bresil, Autrement Dite Americque,* Genève, 1600, xilograbado, 14 × 18 cm. B) Albrecht Dürer, *Esculapio* o *Apolo* Médico, diseño, siglo xvi, Kupferstichkabinett, Berlin. C) Apolo de Belvedere, diseño del Codex Escurialensis, fº 64 Wien. Inferior de izquierda a derecha: D) Detalle: indio tupinambá del Frontispicio, Theodoro de Bry, *Americae Tertia Pars,* Grabado en cobre, Frankfurt. 1592. E) Albrecht Dürer, *Adán y Eva o Caída del hombre*, 1504, grabado sobre placa de cobre, 24,8 × 19,2 cm, Albertina Museum, Wien. F). Detalle: india tupinambá del Frontispicio, Theodoro de Bry, *Americae Tertia Pars,* Grabado en cobre, Frankfurt. 1592. G) Albrecht Dürer, *El sueño del doctor*, siglo xvi, grabado.

Capítulo 6 *Descriptio Mundi*

1. Albert Eckhout, *Mujer Tupi*, 1641, óleo sobre tela, 274 × 163 cm, Ethnographic Collection. The National Museum of Denmark, Copenhagen.
2. Albert Eckhout, *Hombre Tupi*, 1643, óleo sobre tela, 272 × 163 cm, Ethnographic Collection, The National Museum of Denmark, Copenhagen.
3. Albert Eckhout, *Hombre Tapuia*, 1641, óleo sobre tela, 272 × 161 cm, Ethnographic Collection, The National Museum of Denmark, Copenhagen.
4. Albert Eckhout, *Mujer Tapuia*, 1641, óleo sobre tela, 272 × 165 cm, Ethnographic Collection. The National Museum of Denmark, Copenhagen.
5. Superior izquierda: François-Thomas Germain, *Especieiro*, 1757-1760, plata, 24,5 × 30,6 × 18,5 cm., inventario no. 1841, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Superior derecha: François-Thomas Germain, *Par de saleros*, 1756-1761, plata y plata dorada, 19,2 × 14,4 × 9,7 cm, inventario no. 5376 y 5377, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa. Inferior: Rubens, *Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juan Bautista*, 1614-1615, óleo.
6. Xilograbados: André Thevet, La Cosmographie Universelle, 1575, Bibliothèque Nationale, Paris. Izquierda: jefe aliado "retrato del rey Quoniambec". Derecha: Enemigo hostil, "retrato de un rey de los caníbales".
7. Detalles indios llevados para Francia: Leonard Gaulthier, *François Carypyra*. Claude D'Abbeville. *Histoire de la Mission des Peres Capucins en l'Isle de Maragnan et Terres Circonvoisines*, 1614, xilograbados, 14,5 × 8,5 cm, Paris.
8. Izquierda, anónimo, *Adán y Eva expulsados del Paraíso*, miniatura iluminada, siglo XV. Derecha: Pareja de indios del Brasil, *La Lettera*, edición de Magdeburg, 1506, xilograbado.
9. Zacharias Wagener, superior: *Hombre Brasiliano.* Inferior: *Mujer Brasiliana. O Thierbuch*, 1634-164, Kupferstich-Kabinett, Dresden.
10. Zacharias Wagener, superior: *Hombre Tapuia*. Inferior: *Mujer Tapuia*. El *Thierbuch*, 1634-1641, Kupferstich-Kabinett, Dresden.
11. Albert Eckhout, *Danza de los Tapuias*, siglo XVII, óleo sobre tela, 172 × 295 cm, Ethnographic Collection, The National Museum of Denmark, Copenhagen.